Sacred Scripture / Sacred Space

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Wissenschaftlicher Beirat:
Jan Christian Gertz, Markus Hilgert, Hanna Liss,
Bernd Schneidmüller, Melanie Trede und
Christian Witschel

Band 23

Sacred Scripture / Sacred Space

The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture

Edited by
Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-062913-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-062915-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-063347-4
ISSN 2198-6932

BY-NC-ND

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. For details go to http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Library of Congress Control Number: 2018964345

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.dnb.de.

© 2019 Frese et al., published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
This book is published in open access at www.degruyter.com.

Cover Images: Florenz, San Pancrazio, Capella Rucellai, facade. Photo: Miguel Hermoso Cuesta, Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).

Typesetting: Sonderforschungsbereich 933 (Nicolai Schmitt), Heidelberg
Printing and binding: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

www.degruyter.com

Acknowledgements

This publication is the result of the congress *Sakrale Schrifträume* (17 November – 18 November 2016) and the workshop *Reliquie, (In-)Schrift, Raum* (18 May – 19 May 2017), both devised and organized by Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger of the subproject A05 ("Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk") of the Collaborative Research Centre 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University and carried out at the Institute for European Art History in Heidelberg.

The goal of this publication was to specify and discuss the content of the newly enforced term "Sakrale Schrifträume" and to amplify its methodical use in order to introduce the term to an international scientific audience. The term "Sakrale Schrifträume" defines a radical concept which has shifted the spatial character of writing to the centre of the discourse on sacredness. Unfortunately, we were unable to include the German term in the title of this publication due to the publisher's wish to use a purely English title. It is difficult to translate the term "Sakrale Schrifträume" into another language without changing its meaning to a certain degree, which is why we have decided to name the publication "Sacred Scripture / Sacred Space". This best expresses the open and productive tension always inherent in "Sakrale Schrifträume". All the articles in this publication, including the English ones, therefore make use of the German term.

Our special thanks go to the Collaborative Research Centre 933 and its spokesman Prof. Dr. Ludger Lieb who gave us the opportunity to carry out the congress and the workshop. We would also like to thank the latter in his function as the series editor and the scientific advisory board of the publication series "Material Text Cultures". The CRC and the publication series are funded by the German Research Foundation (DFG).

We thank Nicolai Schmitt for the typesetting, Simone Wagner and Matthias Wesseling for assisting the editorial department and Genevieve Erhart for proofreading and translating the introduction and the preface. We thank Carolin Fröschle and Simone Wagner for their help during the congress and the workshop as well as in preparing them. Most of all, we would like to thank all the speakers, whose submissions were indispensable to the outcome of the congress and workshop.

Heidelberg, August 2018
Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger

Contents

Acknowledgements —— V

Tobias Frese, Kristina Krüger
Sacred Scripture / Sacred Space
The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction —— 1

Tina Bawden
Describing Spaces: Topologies of Interlace in the St Gall Gospels —— 11

Tobias Frese
„Kommt und seht den Ort" – sakrale Schrifträume im Sakramentar Heinrichs II. —— 37

Elisa Pallottini
The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050) —— 63

Marcello Angheben
Christus Victor, Sacerdos et Judex
The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines —— 85

Kristina Krüger
St Michael's at Hildesheim: Scripture Networks and the Perception of Sacred Space —— 109

Michele Luigi Vescovi
Inscribing Presence
Script, Relics, Space in Salerno Cathedral —— 137

Stefan Trinks
San Pedro de Loarre als triadischer Schrift-, Bild- und Zeichenraum —— 165

Wilfried E. Keil
Schrift und Bild zur Bildung?
Die Kapitelle im Kreuzgang von SS. Pietro ed Orso in Aosta —— 187

Stefano Riccioni
From Shadow to Light
Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th–12th Century) —— 217

Matthias Untermann
Schrift und sakraler Außenraum
Tempelfassaden und monumentale Friesinschriften im Mittelalter —— 245

Wolfgang Christian Schneider
Bild und Text in der Silvesterkapelle des päpstlichen Herrschaftsbaus von SS. Quattro Coronati in Rom —— 287

Stefania Gerevini
Inscribing History, (Over)Writing Politics: Word and Image in the Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice —— 323

Jessica N. Richardson
Visibile Parlare
Inscribed Prayers, Apotropaic Aphorisms and Monumental Mobile Images in Fourteenth-Century Bologna —— 351

Notes on Contributors —— 387

Index —— 391

Tobias Frese, Kristina Krüger

Sacred Scripture / Sacred Space

The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction

Thinking about scripture means thinking about space: scripture in its material form occupies space, evolves in space and is virtually bound to the concept of space. There is no imaginable concept of scripture that is not bound to a surface and can get by without interspaces—both are mandatory requirements for the disjunction of characters and therefore necessary for their general decryption.[1] At the same time, scripture has always possessed a spatial and haptic dimension: scores and engravings[2] are not just readable, they can also be felt and testify to an intervention by force: in this manner *homo scriptor* inscribes himself into nature, thereby appropriating and forging his surroundings. In a literal sense, homogenous natural space is transformed into legible cultural space by means of markers—it is virtually molded into a "striated space"[3], characterized by specific legal demands and claims of possession, norms and distinct boundaries. Serving as such markers of cultural space, scripture has always possessed the ability to separate space and determine its quality. Furthermore, complex scriptural systems also have the potential to link 'real' space to imagined and transcendent space,[4] thereby sometimes reversing the hierarchical order. This certainly can be said of writing and scripture in sacred spaces ("Sakrale Schrifträume"): in Christianity, a so-called "book religion", virtual space conveyed by 'holy scripture' takes up the primary position and dictates the way real space is understood.[5] According to biblical understanding, there are no places to which the concept of sacred dignity applies by themselves.[6] All 'holy' locations—such as the city of Jerusalem, the Mount of Olives or Galilee (*galilaea*)—are understood to be *sanctified*

1 Cf. Krämer 2006, 77; Frese 2014, 4f.
2 For the act of scoring, cf. Berti/Keil/Miglus 2015, 519–531.
3 Cf. Deleuze/Guattari 1987, 523–551. For the metaphorical use of "Pflugschar" (*vomer*) for "Schreibgriffel" (*stilus*) in early medieval times cf. Curtius 1948/1967, 317f.
4 Cf. Kiening 2009, 31.
5 For virtual spaces in the Middle Ages in general, cf. Vavra 2005 and 2007. For "holy script", cf. Luft 2014.
6 Cf. Richter 1998, 249f.

This publication originated in the Collaborative Research Centre 933 "Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographic Societies" (subproject A05 "Script and Characters on and in the Mediaeval Artwork"). The CRC 933 is funded by the German Research Foundation (DFG).

Open Access. © 2019 Tobias Frese und Kristina Krüger, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-001

by God.[7] In all of these cases the 'fulfillment' of the prophetic scriptures is of crucial importance. Even the Christian places of worship, the built churches, are only holy in so far as they are serving as a meeting place for the congregation to read the Holy Scripture, to hear the word of God and to celebrate the presence of the divine *logos*.[8] Therefore "sacred space" in Christianity is "Sakraler Schriftraum" *sui generis*.

This claim bears no problem for Christian theology, but presents new challenges to the text-anthropological approach of the fine arts and cultural sciences. Sacred space never occurs in an abstract singular form but is always characterized by a complex overlap of different layers of reality, perception and historical practice. In this context the use of *inscriptions* has proved to be varied, flexible and multifunctional: Inscriptions can determine and establish sacred space. However, they may also profit from the holiness of a sacred space in a 'parasitic' manner. They are markers and guardians of the border between sacred and profane space, but they can also negate it and make it permeable.[9] Last but not least, inscriptions can underline and strengthen the architectural skin of a church building but also ascribe a transcendent meaning to its material.

The same can be said for the interiors of sacred space: inscriptions in medieval churches and monasteries are never placed randomly. Their position has been calculated and designed to suit their individual purpose. Inscriptions, by means of a highlighted scriptural appearance, or—on the contrary—hardly visible or readable at all, define thresholds and borderlines (portals, walls and pillars, screens, glass windows), accentuate cultic or liturgical centres (holy graves, sanctuaries, choirs, baptisteries) and point out altars.

The written word in the form of a codex is indispensable for carrying out the liturgy and the reading. As a hidden authentic in reliquaries, it enables the cult and the service at the altar. Founders' inscriptions carry secular procedures into sacred space, either as a narrative or as a quote taken from a document. However, script may also shape sacred space in a nonmaterial way, as a theological concept, as cultural knowledge, as the spoken word or as the sung verse. In this sense, places, furnishings and imagery vested with inscriptions cannot be separated from one another: all of them mark intersections in a complex, multilayered network of theological meaning as well as cultural and socio-cultural actions within the sacred space and its periphery. This network is in constant transition, due to the changes of liturgy on feast days throughout the church year and also due to architectural changes and the donation of new artefacts. Script inside of the network thus also serves to point out different

7 For Jerusalem and the Mount of Olives, cf. Küchler 2014, especially 533–613. For *galilaea* as the place of encounter with the resurrected Christ and as a theological term, cf. Krüger 2003, especially 265–281.
8 In general cf. Czock 2012; Jäggi 2007.
9 Cf. Kendall 1994 and Gerstel 2006; as well as Favreau 1991. Bawden 2014 on the other hand treats the threshold as a place of image (in German "Bildort").

areas within an architectural setting, to form new traffic routes and to accentuate theological meaning.

Exploring "sakrale Schrifträume" means not to study script *in* sacred space by itself, but instead to investigate its *active* role in producing sacredness and establishing sacred space. However, these spaces are not to be misunderstood as "vehicles" or "containers" that could basically exist without 'content'. Instead, they are to be comprehended in their relational character[10]—as a meaningful combination of material script artefacts, human practice and theological concepts.

This publication is the result of a congress (*Sakrale Schrifträume*, November 17—November 18, 2016) and a workshop (*Reliquie, (In-)Schrift, Raum*, May 18—May 19, 2017), both organized by the team of the subproject A05 ("Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk") of the Collaborative Research Centre 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University and held at the Institute for European Art History in Heidelberg. The case studies presented in this volume offer a wide range of topics and research areas but are, at the same time, linked by the questions that are being examined. These are, on the one hand, the material character and the layout of the inscriptions/scripts, their connection to artefacts, and their visibility and legibility; and, on the other hand, the space containing script, the space referenced by script, and the way in which script serves to generate sacred space.

The first two articles in chronological order are dealing with illuminated manuscripts and focus, from different perspectives, on the codex as a "Schriftraum" ('scripted space'). Art historical research has long since interpreted the illuminated codex as a kind of "sacred space", based on painted elements such as the framing arcades of the canon tables which evoke the idea of architectural space.[11] In contrast, **Tina Bawden** examines the method of "interlacing" as a principle of graphic design, taking as a case study St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, an Irish gospel book from the mid-8th century. By placing illuminated double pages at the beginning and end of the manuscript and at the beginning of each gospel, the scribe and the illuminist gave the text a visual order. The double pages not only refer to one another, but also to textual passages. Individual pictorial elements are charged with theological meaning. Both referring to the text and its theological content, the illuminated double pages use the method of interlacing to give a semi-spatial structure to the codex, thereby forming a "Schriftraum", even if Bawden does not use this expression explicitly.

Tobias Frese considers the sacramentary of Henry II (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456) from another angle. Instead of taking the entire corpus into account, he focusses on its theological centre, the Canon of the Mass. The full-page illumination showing the holy sepulchre, which is placed ahead of it, and the initial page (*Te igitur*) define this part of the corpus as an independent, symbolically

10 Läpple 1991, 189 (in German "relationale Ordnung").
11 Cf. Reudenbach 2009.

protected "Schriftraum". Frese's analysis highlights the subtle relations between the depicted figures, the sepulchre, the framing ornaments and the inscriptions (*tituli*) and displays in which calculated manner the "script-protected" *locus* of the miracle of the resurrection corresponds to the shielded "Schriftraum" of the Canon of the Mass. The pictorial arrangement, the inscriptions, the gospel texts to which they allude, and the text of the Canon of the Mass present in the corpus form a tightly-knit reference system: Christ, absent from his grave, is present during the Eucharist; his absence on Easter morning seems to be compensated for by the monumental grave stone. Therefore, both text and image visualize the underlying complex building of theology, a "Schriftraum" surpassing that of the codex and standing behind the process of creation of the miniature, which in fact only becomes comprehensible as a "Kanonbild" within this theological frame of reference.

The following two submissions are dedicated to works of goldsmith's art that are used to store and present relics and therefore play a central role in the cult of saints. In her study of the Borghorst cross from the mid-11th century, **Elisa Pallottini** examines what functions the inscriptions have for the cross as a reliquary. While the inscriptions on the front side, naming the saints and the figures in the donation scene, are hardly visible, the inscription on the back side, made up of larger letters, runs around the entire cross. This inscription names the relics inside of the cross and ends with an invocation of the saints. Though being conspicuous only on the back side, the inscriptions were of utmost importance in order for the cross to 'function': only the inscriptions made the relics visible to the outside and only in naming the saints did worship become possible. Thus, the presence generated by the inscriptions transforms a valuable artefact into the cross-shaped reliquary, enabling the congregation to 'envision' Heavenly Jerusalem in their minds. The "Schriftraum" of the artefact, visualized in the rearward circulating inscription, intermediates with the eschatological space of salvation, the paradise at the end of time.

Marcello Angheben deals with a group of artefacts, the Mosan reliquary shrines, dating from the 11th to the 13th century, thereby focusing on the relation of the shrines to the altar behind which they were installed. Based on the representation of *Christus Victor* on one of the gable ends, Angheben convincingly argues that the shrines functioned as retables. With the gable end figuring *Christus Victor* facing the altar, the performance of the priest at the altar during the Eucharist was reflected by this figure which had strong eucharistic connotations. However, for his interpretation of *Christus Victor* as an image encompassing the theological concept of Christ being the high priest performing the Eucharist and the sacrifice at the same time, Angheben cannot rely on the shrine inscriptions themselves. Instead he points out an iconographical tradition throughout all media, beginning in the 8th and lasting until the 13th century, and links the individual components of the image formula to the "Schrifträume" of the Canon of the Mass and its theological interpretation. Though the shrine inscriptions do not explicitly name the priestly role of *Christus Victor*, the shrines' location behind the altar with the image of *Christus Victor* mirroring the priest conveys the idea

of the unification of the earthly and the heavenly church during the Eucharist, briefly manifesting Heavenly Jerusalem within the church building.

The next set of articles are dedicated to inscriptions on the outside of and within sacred buildings, focusing not only on portal inscriptions and façade inscriptions but also on inscriptions on artefacts within churches and connected areas. **Kristina Krüger** analyses the role inscriptions played in the church of St Michael's in Hildesheim and its furnishings dating to the 11th century, as far as they can be reconstructed. An examination of the inscriptions in the building and of the artefacts bearing script shows that only few relate to one another. Even the manifold links between some inscriptions, artefacts, and altars show no compelling correlations concerning the artefacts' location or the theological meaning of the inscriptions. However, the significance of single inscriptions or groups of inscriptions and artefacts is broadened substantially when contextualized with the actual liturgical practice, with the Holy Scripture and with scriptural exegesis. The "Schriftraum" of St Michael's can therefore only be understood when set in relation to "Schrifträume" of greater importance and contextualized with the corresponding theological contents and liturgical practices.

Michele Luigi Vescovi examines five large, panel-format inscription plates that were found *hors contexte* under the pavement of the crypt in the cathedral of Salerno, in the years between 1953 and 1967. The inscriptions name the saints whose relics were transferred to the newly built cathedral by Robert Guiscard, under the guidance of Bishop Alfano. They date back to the year 1081. All plates, except for one, bear round holes (*fenestellae confessionis*) half way up, meant to enable contact with the relics. Due to the lack of further text sources and archaeological data, Vescovi cannot localize the plates in the modernized interior of the cathedral. The names of the saints carved onto the plates are arranged by category (martyrs, confessors, virgins), bearing resemblance to litanies, and leading Vescovi to localize them near the altars of the crypt. The litanies in honor of local saints would have been recited during a procession to the reliquaries, thereby creating a temporary, acoustic-visual "Schriftraum".

Stefan Trinks describes two different portal arrangements, the access to the castle church of Loarre and the entrance hall of the cathedral of Jaca. They both share a Chrismon relief above the entrance to the sacred space, and Trinks reasons that King Sancho-Ramírez might have been the ordering party of both buildings. As Trinks states, the fragments of a relief frieze above the passageway of the Loarre church, interpreted as images of salvation, the *obiit* inscription carved into the jambs of the portal leading to the stairs, asking for intercession, and the Chrismon relief above the portal to the lower church, containing several individual initials, are all elements constituting a 'triadic' "Schriftraum", leading to a Demetrios reliquary, which—according to Trinks—was placed on the altar of the lower church, resulting in a sacralisation of the entire castle.

In his study of the 12th-century cloister capitals of SS. Pietro ed Orso in Aosta, **Wilfried E. Keil** deals with inscriptions on the periphery of the sacred space. Central to his argument is a series of capitals in the southern wing, figuring prophets' busts

with scrolls, which differ from the capitals in the other wings iconographically as well as in a formal manner. The inscriptions on the scrolls cite verses or parts of verses alluding to significant actions or sayings of the represented prophet. Keil assumes that these extracts serve to remind the reader of longer, memorated passages from the respective writings. Notwithstanding all uncertainties concerning the original plan of the surrounding conventual buildings, which are for the most part lost, and the order of the capitals, which was disturbed by restorations, he plausibly argues that the prophets' capitals in the southern wing were not only destined for the canons' edification but instead served for the instruction of the novices that, as far as we know from the customs, took place in the cloister. Therefore Keil interprets the capitals with their verses as *loci* according to the antique and medieval techniques of memorization. In this perspective the southern wing of the cloister is transformed into a script-based "space of learning".

Stefano Riccioni concentrates on epigraphy as an artistic means to express ecclesiastical politics. In the late 11th and 12th century, churches in Rome were enriched by ancient spolia into which contemporary inscriptions were carved. At first, the inscriptions were of small size, placed within the clerics' choir or the sanctuary and designed to be legible from up close. The typeface was adopted from manuscript productions of the Church Reform. When inscriptions also came up on the exterior of churches, on architraves and portal lintels that followed ancient models, the typeface formally remained related to manuscripts and the inscriptions were still only legible at a short distance. During the 12th century, entrance halls were added to many Roman churches. Above the arcades of these entrance halls for the first time inscriptions with large letters conveyed their messages to a broad public. Their typeface was that of rich liturgical manuscripts. These inscriptions, clearly linked to the Church Reform, enabled the supporters of the Reform to extend the "Schriftraum" of the sacred space into the profane public sphere.

Matthias Untermann also examines inscriptions on exterior façades of sacred buildings which sacralize their surroundings. He follows up on façade inscriptions with large letters in the form of a frieze from the 8th century until the 15th century, also including the special case of miniature architectures within church buildings with inscriptions running around the edges. Inscriptions on the exterior always create a sacralized area in front of the building. This effect can be reinforced by artistic means, such as the use of architectural forms stemming from ancient temples, adding extra authority to the sacred message of the text. In contrast, the miniature architectures encircled by inscriptions are meant to ostentatiously mark a special "Schriftraum" within the church building. However, not only do façade inscriptions bear sacred messages, they also contain names of sponsors and mention worldly matters, often indirectly pointing at conflicts. Untermann suggests that the execution of such inscriptions on the exterior of churches was a kind of conflict solution strategy; one could speak of "Schrifträume" of social self-assurance with a connotation of sacredness due to their placement and appearance.

The two next articles also deal with the merge of worldly matters with sacred space. **Wolfgang Christian Schneider** examines the pictorial and scriptural programme in the popes' chapel of St Sylvester in SS. Quattro Coronati in Rome. The chapel is part of a mid-13th century construction that was built as the official residence and 'citadel' for the deputy of the pope who had fled Rome. The frescos covering the chapel's walls were partly lost to later alterations but can be reconstructed in their essentials. They show large-sized episodes from the legend of St Sylvester and the so-called "Donation of Constantine", with the intent to demonstrate the supremacy of the papacy over the empire. Beneath the scenic frescoes a frieze of medallions representing half-figures of the patriarchs and prophets of the Old Testament holding scrolls is today for the most part destroyed. Schneider succeeds to reconstruct the sequence of the busts and inscriptions by using drawings from the 17th century, and by that enables this space of papal self-representation to revive before our eyes. At the same time, the chapel represents a coherently composed space of interrelated script and images, in which the painted verses facilitate recollection of the corresponding bible passages in the mind of the observer, thereby referring to the "Schriftraum" of the Holy Scripture as irrefutable proof of the images' content.

Stefania Gerevini approaches the combination of worldly power and sacred space using the example of the chapel of St Isidor in San Marco in Venice. The chapel of the saint from the Greek island of Chios was built to substantiate Venice's claim to Chios, which was held by the Genovese. It was furnished with a mosaic programme and inscriptions, the most prominent of which refers to the stately and ecclesiastical deputies by name. However, before the consecration of the chapel in 1355, a conspiracy, led by the Doge Marino Falier was uncovered on the day of the translation of the saint, changing the chapel's meaning significantly: from this time on, a yearly procession of the highest deputies of the republic proceeded across the Piazza San Marco, followed by a mass in the chapel, commemorating the foiled coup. Thus, the function of the chapel was changed from being a propaganda instrument against the external enemy to being a commemorative site of the republic's victory over an internal enemy of the state. Or, to say it in a more pronounced way than Gerevini does, a space dedicated to a state-supporting saint's cult was changed into a "Schriftraum" for the cult of the Republic of Venice, forming part of the 'stately' church of San Marco.

In the last paper, **Jessica N. Richardson** examines two procession banners from the second half of the 14th century, presenting yet another aspect of the topic. Her focus lies on pictures that not only show figures while speaking (the so-called *visibile palare*) but also reflect certain acts or call for certain acts to take place in front of the picture. The depicted communication on the banner from Sant'Agnese in Bologna is referred to by two painted inscriptions word-for-word. The placement of the inscriptions within the picture visually indicates the speaker and the addressee. Richardson is able to show the similarity of the painted verses to chants in liturgical manuscripts of the Bolognese Dominicans: in all probability these verses were sung like chants by the congregation in front of the banner. The second banner from Montemaggiore near

Bologna, depicting St Christopher, shows a small painted note, seemingly attached to the banner manually, containing 'instructions' on how to use the picture. Both cases represent pictures with inscriptions demanding that the observer participate. At the same time, both representations of saints painted on cloth were also made to be moved: we are therefore faced with mobile "Schrifträume", whose performative presence was used to carry the sacredness of the ecclesiastical space to the outside.

The gain of substantial insights by the papers of this volume has proven the concept of "sakraler Schriftraum" to be an efficient method of reflecting on the closely interrelated subjects of sacred scripture and sacred space. This term, newly introduced by this publication, is a valid instrument for describing inscriptions and artefacts equipped with script that were consciously placed in a certain order within a sacred space or on its periphery or that were used in performing sacred rites. The term is deliberately chosen to designate at the same time an architectural setting or a pictorial space and the conceptual spaces to which the inscriptions refer—the message of salvation laid down by Holy Scripture, the sacred acts laid down in liturgical codices and the theological discourse manifested in the written word and handed down by it. With this bifold character it sheds light on referencing as a main feature inherent in each inscription, which was clearly understood by the medieval designers of the "Schrifträume" and their contemporary observers but is not always immediately recognized from a modern perspective. Therefore, the concept of "sakraler Schriftraum" provides a more profound understanding of sacred spaces and their liturgical furnishings, allowing essential features of works of art and of the inscriptions which accompany them to be explained for the first time.

For a medieval observer, it was not always necessary to read an inscription from the beginning to the end; instead, it was sufficient for him to recognize individual key words in order to remind him of the corresponding text. Neither was active reading or even the opportunity to do so crucial in all situations; it was enough to know of the presence of the inscriptions and to believe in their efficacy. Decisive for the inscriptions' efficacy was the essentially referential character of script in a sacred context, always referring to Holy Scripture as the "Schriftraum" *par excellence*—this can even be said of script primarily containing profane content. It is this fundamental reference to Holy Scripture[12] which made script and/or inscriptions so effective for rendering spaces and actions sacred. The advance of the use of script and literacy in sacred and worldly affairs also promoted the extension of "Schrifträume" into the profane space and their connection with political messages.

12 Cf. Reudenbach 2009.

Bibliography

Bawden, Tina (2014), *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4), Köln / Weimar / Wien.

Becht-Jördens, Gereon (2014), "Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils. Zur inhaltlichen Bedeutung von Material und Form", in: Joachim Friedrich Quack and Daniela Christina Luft (eds.), *Erscheinungsformen und Handhabungen heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin / Munich / Boston, 245–310.

Berti, Irene / Keil, Wilfried E. / Miglus, Peter A. (2015), "Ritzen", in: Thomas Meier, Michael R. Ott and Rebecca Sauer (eds.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin / Munich / Boston, 519–531.

Curtius, Ernst Robert (1948/1967), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 6. Aufl., Bern / München.

Czock, Miriam (2012), *Gottes Haus. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins frühe Mittelalter* (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. 38; Diss. Bochum 2009), Berlin / Boston.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980/1987), *Mille Plateaux* (Capitalisme et Schizophrénie Vol. II), Paris 1980. Engl. Edition: *A Thousand Plateaux* (Capitalism and Schizophrenia Vol. II). Translation and Foreword by Brian Massumi. London / New York 1987.

Favreau, Robert (1991), "Le thème épigraphique de la porte", in: *La façade romane* (Actes du colloque international, CESCM, Poitiers, 26–29 septembre 1990), Cahiers de civilisation médiévale, 267–279.

Frese, Tobias (2014), "'Denn der Buchstabe tötet' – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive", in: Tobias Frese; Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston, 1–15.

Gerstel, Sharon E. J. (ed.) (2006), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Dumbartons Oaks.

Jäggi, Carola (2007), "Die Kirche als heiliger Raum: Zur Geschichte eines Paradoxons", in: Berndt Hamm, Klaus Herbers and Heidrun Stein-Kecks (eds.), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit* (Beiträge zur Hagiographie 6), Stuttgart, 75–89.

Kendall, Calvin B. (1994), "The Gate of Heaven and the Fountain of Life: Speech-Act Theory and Portal Inscriptions", in: *Essays in Medieval Studies* 10, 111–128.

Kiening, Christian (2009), "SchriftRäume. Inszenierung und Deutungen der Buchstaben (1500–1800)", in: Ingrid Baumgärtner et al. (eds.), *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen, 29–49.

Krämer, Sybille (2006), "Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen", in: Susanne Strätling and Georg Witte (eds.), *Die Sichtbarkeit der Schrift* (contributions to the conference "Die Sichtbarkeit der Schrift", Berliner Akademie der Künste, April 2004), Munich, 75–84.

Krüger, Kristina (2003), *Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny: Untersuchungen zur Funktion einer Bauform*, Berlin.

Küchler, Max (2014), *Jerusalem: ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt* (Orte und Landschaften der Bibel; Vol. 4,2), 2., completely revised edition, Göttingen.

Läpple, Dieter (1991), "'Essay über den Raum'. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept", in: Hartmut Häußermann et al. (eds.), *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler, 157–207.

Luft, Daniela (2014), “Heilige Schriften und ihre Heiligkeit in Umgang und materieller Präsenz”, in: Daniela Luft, Joachim Quack (eds.), *Erscheinungsformen und Handhabungen Heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin / Boston, 3–38.

Reudenbach, Bruno (2009), “Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher”, in: Stephan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch and Peter Strohschneider (eds.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 59–84.

Richter, Klemens (1998), “Heilige Räume. Eine Kritik aus theologischer Perspektive”, in: *Liturgisches Jahrbuch* 48, 249–264.

Vavra, Elisabeth (ed.) (2005), *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter* (Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003), Berlin.

Vavra, Elisabeth (ed.) (2007), *Imaginäre Räume: Sektion B des Internationalen Kongresses “Virtuelle Räume – Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter”*, Krems 24.–26. März 2003 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 19), Vienna.

Tina Bawden

Describing Spaces: Topologies of Interlace in the St Gall Gospels

1 Introduction: Spaces, Pages, Sacred Sites

The ways in which ideas of the book intersect with notions of space are manifold from Antiquity onwards. As vessels of ideas and knowledge, books and their use invited spatial metaphors based on notions of collecting and storage which were closely bound to the idea of memory.[1] The notion of the book as space surfaces in metaphors of the book as a garden, library or building throughout the Middle Ages. For Christian writers, notions such as the 'inner library,' the heart as a library of Christ are central, and they pervade patristic texts.[2] Accordingly, the metaphorical realm of books connects the book and the body, and is not necessarily spatial in a dimensional sense. It goes beyond the specific object of scroll or codex, aiming instead at the texts and their use and reception.

What is striking is that the key mechanism underlying these notions and metaphors, the organisation of individual units into systems that are potentially extendable, is one that found a material and mechanical parallel in the codex format of the book. In contrast to the scroll with its continuous and essentially linear structure, which is only interrupted when it is in use, the codex is both materially and visually divided into units of pages or openings (*bifolia*) and therefore offers a sequentiality that can be described as stacked and structured a priori.[3] With the rise of the codex format, spatial notions became potentially applicable to an understanding not only of the conceptual, but also of the material dimension of the book.

It is this last aspect that has interested art historians most. The metaphorical-material parallel suggests that those involved in constructing a manuscript, scribes and illuminators, may have drawn on the notion of the book as a space, and that therefore analysing text, image and ornament can in turn contribute to our understanding of medieval concepts of space.

As sacred scripture, liturgical objects and occasionally as venerated relics, books could also be involved in the construction of (sacred) space. In early medieval Lindisfarne, the book of St Cuthbert, maybe identifiable as the Lindisfarne Gospels, was the focus of the community on the high altar, and liturgical books generally created

1 Carruthers 2008, esp. 37–55 and 274–337.

2 See, for example, Jerome's description of the young priest Nepotianus, who by reading has made "his breast a library of Christ" (*pectus suum bibliothecam fecerat Christi*): S. Hieronimi Presbyteri 1845, col. 595.

3 For a more detailed analysis of this contrast, see Reudenbach 2009, esp. 59–61.

Open Access. © 2019 Tina Bawden, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-002

communal spaces by acting as "spatial foci of veneration and of gatherings for worship."[4] For sacred scripture, biblical books such as the gospel book I will discuss, the sacred text was housed in a material codex in a way that was similarly complex in theological construction as the intersection between material architecture and the divine realm in church buildings conceived as sacred spaces. While controversies over church buildings and rights of sanctuary give an indication of early medieval notions of sacred space,[5] conceptualisations of the book as a sacred space remain more elusive. This paper explores the graphic principles that could be employed in the production and decoration of one particular type of book, the gospel book, in order to present it as an organised system that can be described in spatial terms. Following a discussion of the architectural forms that have influenced scholarly interpretation first and foremost, I consider the Irish gospel book St Gallen 51 a case study which suggests an alternative structuring principle, that of interlace.

2 Gospel Book Approaches

One type of book in particular has been referred to as a sacred space, and that is the gospel book. In early medieval gospel books, the fourfold structure of sacred scripture in the gospel texts is the central theme, generally resulting in highly planned and structured manuscripts. Aside from the four texts by the Evangelists, gospel books typically include a variety of additional textual material. These texts are referred to as prefatory or preliminary material because of their typical position at the beginning of the book, and for their explanatory character relative to the content and genesis of the Vulgate version of gospels.[6] Prefatory material can comprise any or several of the following elements: a set of canon tables,[7] the letters and explanatory material that went with both this Eusebian system and Jerome's Vulgate,[8] concordances and chapter lists.[9] The programme of decoration of gospel books is more standardised than that of any other book type of such central importance in the early Middle Ages. In a similar

4 Brown 2007, 45; Brown 2002.

5 See the comprehensive discussion of the concept of sacred space in the early Middle Ages in two recent monographs: Collins 2012; Czock 2012.

6 De Bruyne 1920. For the period concerned in this article: McGurk 1961, esp. 110–113.

7 Canon tables are the index of gospel passages developed by Eusebius of Caesarea in the fourth century as a means to cross-reference sections recorded by more than one Evangelist, which Jerome included as a preface to his Vulgate gospels in the late fourth-century, thereby guaranteeing their distribution in the West.

8 Known by their first words as *Novum Opus* (letter Jerome to Pope Damasus), *Sciendum etiam* (instructions for the use of the canon tables), *Plures fuisse* (remarks on the fourfold gospel), *Eusebius-Carpianus* (letter Eusebius to Carpianus).

9 Chapter lists for each of the four gospels (*breves causae*), gospel prefaces (*argumenta*), the *capitula lectionum* for liturgical use.

way to the prefatory and explanatory text material, which centres on the genesis of this text and the representation of a harmonious relationship between the four gospels, the pictorial tradition likewise brought forth representations of the gospel harmony, iconographic inventions such as the four-symbol page of Insular art, which combines the four symbols of the Evangelists, man, lion, ox and eagle,[10] the Majestas Domini,[11] the Tetramorph, or author portraits of the four combined Evangelists as scribes more usual on the Continent.[12] In addition, by means of repetition, variation and alternation of graphic and/or figural aspects, the illumination of pages relating to the gospel texts—evangelist portraits, incipit and initial pages—could also aim at a visualisation of harmony. Techniques employed to this end comprise numerological, geometrical, graphic, diagrammatic, ornamental and representational elements and formats, of which some have captured scholarly interest more than others.

The visual format which has attracted most attention from scholars is the sequence of canon tables. It seems that from their conception onwards canon tables were presented in architectural frames, using colonnades and arches to subdivide the sections. Scholars have argued that the fact that the conception of the canon tables by Eusebius is almost contemporary with their architectural rendering in the earliest extant gospel books is significant. It was Carl Nordenfalk who first suggested that the gospel book in particular from its beginnings was conceived as a sacred space, and that the canon tables prepare the encounter with Holy Scripture by providing "a propyleum through which we approach the *sanctum sanctorum* of Holy Writ."[13] Exploring this idea further with regard to early medieval examples, Bruno Reudenbach has argued that the canon tables function in two ways: as a coherent, often symmetrical structural unit on one page, they visualise the harmony of the gospel texts and the unity of the Word of God; by forming a sequence over several pages, they reference generalised spaces, such as the colonnades and arches of a church of the basilica type, and give someone turning the pages an impression of moving through a space.[14] For Insular gospel books, Carol Neuman de Vegvar has explored the possibility that the pictorial architecture can refer to a specific space such as the Holy Sepulchre complex, known through pilgrimage accounts, in order to imbue the entrance into the gospel text with further meaning.[15] At the same time as displaying a particularly broad variety of ornamentation, she observes that "the number of

10 E. g. Trier Gospels from Echternach (Trier, Domschatz, MS 61, fol. 1v); Book of Armagh (Dublin, Trinity College MS 52, fol. 32v); Book of Kells (Dublin, Trinity College Library, MS A.1.6 (58), fol. 290v).
11 On the Majestas Domini in Carolingian manuscript illumination, see most recently Kessler 2015.
12 For example in the Aachen Gospels ("Schatzkammer-Evangeliar": Aachen, Domschatz, Inv.-Nr. 4, fol. 14v) or the First Bible of Charles the Bald from Tours: Paris, Bibliothèque nationale, MS lat. 1, fol. 329v.
13 Nordenfalk 1982, 30. In his earlier monograph, Nordenfalk had argued that the arcades as frames compensate for their lack of sacred status as compared to the gospel texts: Nordenfalk 1938, 125.
14 Reudenbach 2009, esp. 65.
15 Neuman de Vegvar 2007. On Insular manuscripts, see also: Mullins, Elizabeth (2001), *The Insular*

intercolumniations [...] in the Insular examples is generally, though not universally, set at a total of four or three."[16] This rule seems to have been adhered to even if it results in having an empty arcade, and she suggests it was therefore probably semantically charged, with notable parallels to representations of the Edicule and the Anastasis Rotunda.[17]

The interpretation of sacred scripture as sacred space made accessible through and in the gospel book, therefore, has been bound significantly to the analysis of the pictorial repertoire of canon tables, and aided by their use of architectural forms. Inconsequential for liturgical purposes, and therefore hardly of any practical use at all, the functions of canon tables lie firmly in the visual realm.[18] They provide an image of the ordering of the four gospels with a combination of diagrammatic, ornamental and representational forms, expressing gospel harmony and presenting a numerical overview over texts that themselves follow a linear arrangement. While no doubt the authority of textual tradition and the practice of exemplars ensured that the canon tables were maintained as part of gospel books throughout the Middle Ages, in principle and practice their main visual function of conveying the interrelationships of the fourfold gospel could be partly or fully transferred to other elements of gospel book decoration. This is also true of their entrance function inferred from the typical placement at the beginning of the book, and scholars have argued that carpet pages and incipit or initial pages in Insular books served similar functions. Victor Elbern concludes this from a comparison of their design with stonework in early churches, and argues that carpet pages and incipit pages in Insular manuscripts perform the same function within the space of the book as early Christian *cancelli* within the church space, that is, they have liminal character, marking a boundary at the same time as offering an invitation to enter the space beyond.[19] By availing themselves of the same vocabulary of forms, Elbern argues, book illuminators were able to draw on architectural settings in order to heighten the experience of sacred scripture.

Both scholarship on the canon tables and Elbern's interpretation ultimately focuse on architecture and more specifically an entrance situation in order to explain prefatory material with regard to content of the gospels and position in the material gospel book. The question that remains open for discussion is how central architectural space is—whether it is represented, referenced or evoked—for an understanding of gospel books as sacred spaces. Are there other methods employed by early medieval

Reception of the Eusebian Canon Tables: Exegesis and Iconography, PhD thesis, University College Cork. As it remains unpublished, I have not been able to consult this work.

16 Neuman de Vegvar 2007, 244.

17 Like Reudenbach, Neuman de Vegvar also explores the connection with movement through these spaces as described by pilgrims: Neuman de Vegvar 2007, 251.

18 Reudenbach 2015, esp. 356.

19 Elbern 1971.

producers of gospel books to express this notion? I would like to explore this idea with regard to the principle of interlace.

3 Interlace

As ornament, interlace is widely used in early Insular manuscripts, metalwork and sculpture. Related to early cultural techniques such as basketry, netting and matting, the act of interlacing several strands is something that makes use of three dimensions, at the same time as the pattern achieved is surface-oriented. As opposed to the textile technique of combining a number of materially separate and diverse threads or strands, pleating or weaving, the uses of interlace in the Insular visual arts, in stone, metalwork and manuscript illumination capitalise on surface pattern in their templates and designs. The constructional steps used to create interlace make this very clear, and they often remain visible in manuscripts underneath the finished ornament or on the reverse of the page, with breaks or hole points laid out on a grid, pricked or laid out in drypoint or ink, and sometimes lines drawn freehand or with the aid of a straight-edge.[20] Complex interlace patterns and their conceptual prerequisites reveal a thorough command of constructional thinking. They point to the ornament's function as a cognitive exercise for maker and viewer, while at the same time plotting the actual pattern could be an easy task for someone practised. It is, however, not the ornamental motif which interests me here, but the visual or aesthetic principle of interweaving or interlacing and its effects on an understanding of structure, perception, and meaning within the gospel book.

Like the ornamental motif, interlace as a principle has been discussed in various different contexts. In 1993, Ernst Kitzinger referred to interlacing as "a basic tendency in Hiberno-Saxon art."[21] He concludes that "in early Insular art such designs clearly were a matter of preference and aesthetic delight, but they did have a magic potential and there are cases in which their potency was meant to become operative. It all depends on the context."[22] This context, according to Kitzinger, is provided more often in items of personal armour, and sometimes in architectural sculpture, than it is in book illumination, where interlace is used too accumulatively to be explained fully as apotropaic device.[23] The movement of interlacing and the resulting stylistic structure has been seen as an aesthetic choice that pervades visual art and texts from the British

20 On the typology of interlace, see Cramp 1991, 28–45.
21 Kitzinger 1993, 4. John Leyerle even states that "the seventh and eighth centuries might justly be known as the interlace period": Leyerle 1967, 3.
22 Kitzinger 1993, 6.
23 This is the conclusion drawn from the example of the carpet pages in the Lindisfarne Gospels: Kitzinger 1993, 3f.

Isles alike. In the context of scholarly interest in the relationship between text and image in the second half of the 20th century, Old English poems such as *The Wanderer* or *Beowulf* were described as "literary work parallel to the carpet pages of the Lindisfarne Gospels," or "like one of the great signature pages of the Book of Kells."[24] Most recently even considered as a phenomenon guiding cultural integration in the early medieval British Isles, the interlace principle seems ubiquitous, though its power as aesthetic or structural principle is watered down in these broad contexts.[25] The perceptual and cognitive task of understanding interlace patterns, which can easily be taken in as a whole but reveal the intricacy of their designs only when following individual strands, can also be linked to the Insular riddling culture, where the solution of a riddle is often known from the start, shifting aesthetic delight not to recognition, but to the detection and pursuit of the route of thought that leads there.

In spatial terms, we might therefore consider looking at two ways of moving through the space of sacred scripture: There is the goal-oriented approach and revelation implicit in seeing the canon tables as an entrance, a way of moving closer to the inner sanctum in agreement with the concentric arrangement of sacred spaces, and there is meditative movement through and around a space connected to ideas not of entrance, but dwelling and meditation, focusing on relational rather than hierarchical aspects of space.

4 St Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 51

The Gospel book in the Stiftsbibliothek in St Gallen, Codex Sangallensis 51, is the most lavish manuscript to attest to the Irish ties of that monastic foundation.[26] It was probably produced in the Irish midlands around the middle of the eighth century.[27] The manuscript is complete and well-preserved; it contains the four gospel texts and a comparatively high number of fully illuminated pages.[28] Both the first and the last opening are fully decorated, indicating that the illumination is central to a

24 Leyerle 1967, 7; Huppé 1970, 26.

25 Beall 2010.

26 Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 51, 295 × 215/220 mm, 12 quires, paginated. Duft/Meyer 1956, 69–71; Lowe 1956, no. 901, 20; McGurk 1961, no. 117, 97 f.; Alexander 1978, cat. no. 44. Digital facsimile: http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0051. A concise overview over the manuscript's scholarly historiography of dating and localisation (Ireland or an Irish scribe on the Continent), as well as a characterisation of the biblical text and its relation to the Vulgate is given by McNamara 2001, esp. 191–194.

27 The most recent contribution asserts the Irish provenance on palaeographical and codicological grounds: Joseph Flahive, who has prepared a facsimile with commentary on the St Gallen Gospels to be published in 2018, concludes that it "was written in the Irish midlands, probably in the church of Lorrha, Co. Tipperary, ca. 750–60 A. D.": personal correspondence, May 2015.

28 The commentary volume of the forthcoming facsimile will contain an essay on the illuminations by the late Jennifer O'Reilly. The date of publication of the present volume means that I have not been

comprehension of the manuscript's ordering. The further eight illuminated pages are also consistently arranged in pairs across openings. The strive to keep blank parchment and singletons to a minimum is evident in the physical structure, as is the need to resort to parchment of varied quality: Towards the end of the manuscript, leaves vary greatly in thickness, size and colour, and the amount of holes increases. Taking these special requirements and obstacles into account, the homogeneous appearance of the codex in script and image is a real achievement of planning and execution, enabled by a certain amount of flexibility of the scribe. The important breaks between gospel texts show that the number of lines can vary, and the size of script was adjusted according to need, for example at the end of Matthew (p. 77), where the last words (Mat. 28, 20) have been squeezed in just below the last line.[29] At the same time, the arrangement of the illuminated pages indicates that the opening trumps the page as the aesthetic unit.

Containing no prefatory material, the first opening of the book begins with the portrait of Matthew and the first words of Matthew's gospel, *Liber generationis Ihesu* (Fig. 1). The following opening is reserved for the genealogy of Christ. The series of Christ's Old Testament ancestors follows a repetitive formula, "A autem genuit B; B autem genuit C; ..." (Fig. 2). While this generally ensures a regular visual appearance of the text on the page in gospel books, the scribe in the St Gall Gospels has gone one step further: Names and words are split and spaced out in such a way that they form six rough columns on the left, and five columns on the right, connected on the ruled lines by scrolling in red.

In specifically Insular tradition, the mention of Christ's name at Matthew 1,18 is awarded an opening of its own, with the only carpet page of the manuscript facing it on the left (Fig. 3). The first two letters of the name Christ are rendered in the Greek letters Chi and Rho on the right. The *nomen sacrum* functions as a second opening for the gospel of Matthew. As Jennifer O'Reilly has pointed out, the genealogy of Christ from Matthew 1,1–17 was treated as a separate book by Hiberno-Latin Matthean commentaries, and could also be awarded this status within Insular gospel books.[30]

---

able to consult her latest contribution, and therefore take into account Jennifer O'Reilly's analysis of St Gallen 51 as published in earlier articles: O'Reilly 2011, esp. 198–202; O'Reilly 2013, esp. 64–70.

29 Six lines remain empty at the end of Mark, p. 77, so the scribe has added *finit hic liber* in the centre of the remaining space on the page; the page preceding the opening for John, p. 207, is the only one that is empty except for the last words of Luke's gospel (*semper in templo laudantes et benedicentes deum*) which do not follow the rulings and are not placed at the top of the page as a continuation from p. 206, but have the layout and abbreviating flourishes of a separate invocation. The final chapter of John's gospel stops short at verse 24 despite several lines on the page remaining, and the rest has been added in a Carolingian hand. This scribe also added *amen amen dignus est operarius mercede sua* (cf. Luke 10,7, "the labourer is worthy of his hire").

30 O'Reilly 1998, 76–78, with reference to Ailerán's *Interpretatio mystica progenitorum Christi*, and Hiberno-Latin commentaries in the manuscripts Orléans, Bibliothèque municipale MS 65 (62) and München, Bayerische Staatsbibliothek MS Clm 6233.

Fig. 1 (both pages): Opening for St Matthew's gospel, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 2–3.

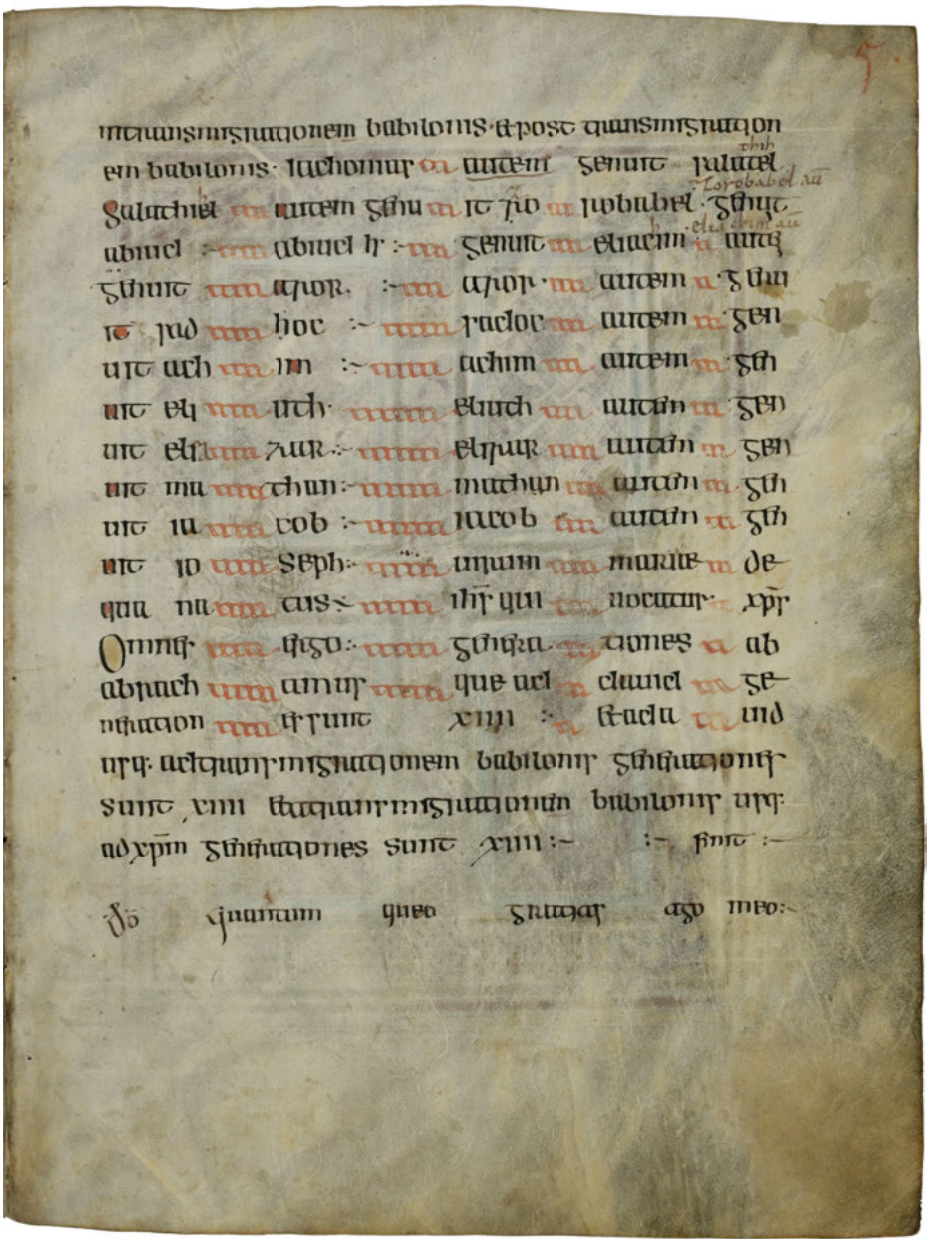


Fig. 2 (both pages): Opening with the genealogy of Christ, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 4–5.

Fig. 3 (both pages): Carpet page and Chi-Rho page, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 6–7.

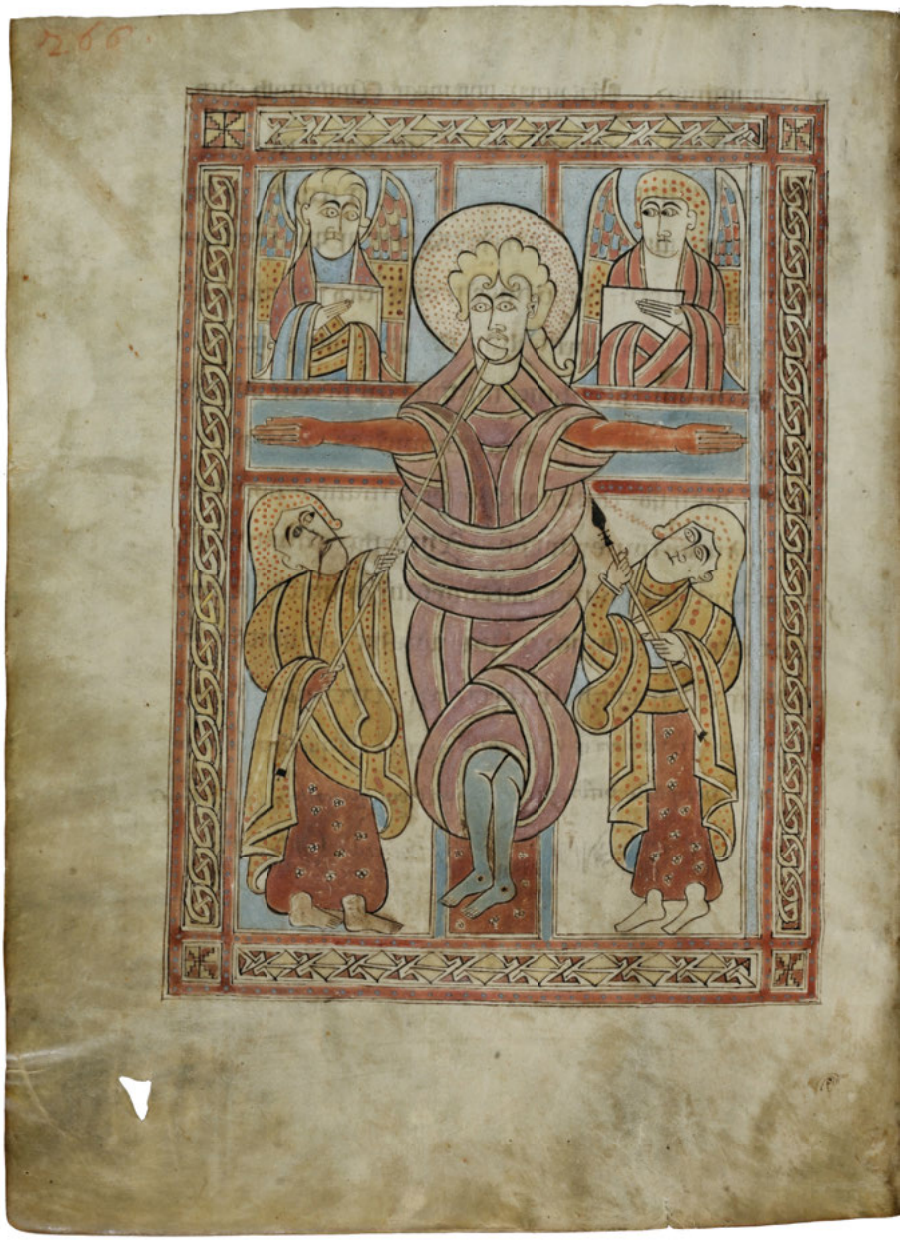


Fig. 4 (both pages): Crucifixion and Second Coming / Last Judgement, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 266–267.

78.

Fig. 5 (both pages): Opening for St Mark's gospel, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 78–79.

In the St Gall Gospels, this is evident in the layout and distinct graphic rendering of the first three openings.[31] Both page 4 and page 5 have been ruled for a regular 25 lines of text. On the right, however, the genealogy stops short at line 19, followed by the word *finit* and a scribe's statement two lines below, both elements commonly found at the end of a text and similar to the treatment of other text endings in the manuscript.[32] Meticulous planning is also evident at the genealogy in Luke, which like that in Matthew starts on a new page and has a columnar arrangement with red scrolling, though here in contrast to Matthew the columns are read vertically and thus scrolling as a signal of linearity is significant only on a visual rather than a semiotic level (Lk. 3,23–4,4 at p. 140).

While the St Gall Gospels contain interlace panels in frames and monogrammatic letters, the interlace patterns chosen are not complex or compelling, making full use of motifs such as closed circuit and ring motifs that give the impression of interlace without in fact being true interlace. We get an idea of the importance of the interlace principle, on the other hand, in the way it is turned into a central motif in the last miniature: In what has been interpreted as a typical Insular mannerism, an extreme application of ornament, the four fingers of Christ's right hand in the Second Coming miniature have been interlaced (Fig. 4).[33] In the most simple and effective way, this motif epitomizes the aesthetic and structural theme of the manuscript, a four-strand interlace pattern, the different formulations and semantics of which can be pursued on several levels.

On the opposite page, the Crucifixion miniature shows Christ in a sleeveless garment which consists of four strands of ribbon folds looped around his body, a reference to the four gospels.[34] As Jennifer O'Reilly has observed, the folds reveal the shape of a lozenge on his chest.[35] This cosmological symbol of the *tetragonus mundi*

31 The extant manuscripts suggest that there was no established convention for indicating the unified and autonomous status of the genealogy in graphic and material terms, as other Insular gospel books vary in their ways of singling out this passage: The Lindisfarne Gospels (London, British Library, Cotton MS Nero D.iv) similarly reserve one full opening for Matt. 1,1–17 (fols. 27v–28r), and the incipit for Matthew's gospel reads *Incipit evangelii genelogia mathei* (fol. 27r); in the Macregol Gospels (Oxford, Bodleian Library, MS Auct. D.2.19) Matt. 1,1–2,7 is framed (fols.1v–3r); in the Cutbercht Gospels (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS 1224) the genealogy (fols. 17v–18r) precedes the portrait of Matthew and the canon tables. In the Book of Dimma it is on a framed page and limited to the left column, the right beginning with the Chi-Rho (Dublin, Trinitiy College, MS 59, p. 2).

32 *D[e]o quantum queo gratias ago meo*. In a comparison drawn with München, Bayerische Staatsbibliothek MS Clm 14080, Bernhard Bischoff designated this statement as Insular: Bischoff 1974, 184.

33 Similar evidence of the interlace principle can also be seen in the c. 1000 Southampton Psalter, where the pole with the sponge soaked in vinegar is laced through Stephaton's own brow (Cambridge, St John's College MS C9 (59), fol. 35v; Alexander 1978 cat. no. 74, 88, fig. 351). For a discussion of the way in which these kinds of instances have been interpreted by scholars and the human figure as ornament in Insular manuscript, see Henderson 2008, 33–37.

34 O'Reilly 2013, 52–82.

35 O'Reilly 2013, 64.

Fig. 6: Opening for St Luke's gospel, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 128–129.

or four-fold world signifies Christ as divine Creator-Logos in a Christian context, used in monogrammatic letters, frames, images and diagrams in Insular and Continental manuscripts.[36] The lozenge turns up in prominent contexts on two previous pages of the manuscript: at the centre of the letter Chi in the monogram of Christ (p. 7; see above Fig. 3), and twice in the frame for the portrait of Mark (Fig. 5). In the frame for Mark, the lozenge is a panel filled with trumpet spiral ornament which vertically connects the Evangelist symbols on either side of the frame into pairs, Mark and John on the left and Matthew and Luke on the right.[37] Significantly, in the Crucifixion it is the four strands of folds which reveal the lozenge shape on Christ's chest, meaning that the theme of incarnation is connected with that of revelation through the fourfold gospel.

The groupings of the evangelist symbols in Mark's frame correspond to two different iconographical types of author portrait used for the evangelist portraits: Mark and John are full-length standing figures that have been fitted into the very tall space between wide double-panel frames, while Matthew and Luke are shown sitting on bar thrones and their surrounding space is enlarged further on the vertical axis by

36 On the *tetragonus mundi* in an Insular context: O'Reilly 1998, 80–94. On Carolingian examples in manuscript illumination and on coins: Kessler 2015, 39–52.

37 O'Reilly comments on the parallel between the lozenge in the Crucifixion and the Chi-Rho page, but does not mention the connection to the Mark portrait: O'Reilly 2013, 64.

Fig. 7: Opening for St John's gospel, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, pp. 208–209.

the recesses that have been let into the frame for the symbols and the feet of the evangelists (see Fig. 1; Fig. 6). In this regard, St Gallen 51 is part of a tradition of visually pairing evangelists in Insular gospel books, though it is generally more usual to find the apostles Matthew and John associated, drawing on and referring to the emphasis on the Word turned flesh found in the beginning of these two gospel texts.[38] Here we have Mark and John paired, however, and as I have argued, the reason might be fundamentally graphic rather than scriptural or exegetical (Fig. 7).[39]

The geometric principles underlying the designs for Insular art and especially manuscripts have been demonstrated in several ways. In a 1990 article on the geometry of the St Gall Gospels, Robert Stevick was able to demonstrate that the structure for the figures, especially the position of the large haloes was "derived by geometrical methods from the frames that enclose them," and that therefore the frames were plotted first, followed by the figures.[40] Taking into account this derivational principle of composition, and the aesthetic priority awarded to the opening, a strong correspondence between the monogrammatic initials and the miniature's frame opposite

38 Cf. O'Reilly 2011, 189.
39 Bawden 2017, see 147–152 for the argument integrated in the following paragraph with a different emphasis.
40 Stevick 1990, 169.

Fig. 8: Detail of Crucifixion, St Gall Gospels, Ireland, mid-eighth century. St Gallen, Stiftsbibliothek, MS 51, p. 266.

in the case of Mark and John in particular is significant. The monograms introducing the beginnings of the gospel text of Mark and John are similar in shape. Moreover, in St Gallen 51 the I/N/I and I/N/P ligatures have been rendered in a way well established in early Insular manuscripts, by attaching the N to the letters on either side of it, effectively pairing four letter shafts and singling out a central connecting panel, the horizontal bar of the N derived from Insular half-uncial.[41] In the monogram of Mark, correspondences between the initial ligature and the miniature concern the distribution of ornament and relative size (see Fig. 5 above). Panels with a black background and zoomorphic ornament occupy the four corners of the monogram and its centre on page 79 in the same way as the Evangelists' symbols are grouped around the central portrait of Mark in the miniature on page 78, so that panels filled with figures on the left correspond to panels filled with zoomorphic ornament on the right. In terms of measurements, this equivalence is reversed: The corner panels are wider than the central panel in the initial ligature, in proportion to the way that the central panel of the miniature is wider than the corner panels containing the symbols. While this is not a true topological equivalence in the mathematical sense, it is evident that it works in a similar way. The kind of spatial concept or category which applies here is one that considers surface relations between neighbouring elements and fields. It is

41 Lindisfarne Gospels, Book of Kells, Book of Armagh.

at the same time quite distinct from other interests in spatial extension relative to the surface area of the page, namely a primarily 'typographic' concern with layout, and an interest in the conventionally derived semantics or rhetoric of the page, both of which use the page as benchmark.[42] In the St Gall Gospels, the page is a contingent factor.Patterns therefore form across pages or throughout the book: Visually, and in terms of their iconographical types, the sequence of evangelists presents the shape of a twist, with the design established by Matthew giving way to that of Mark, returning to that established by Matthew with Luke, and John repeating that of Mark.

The cognitive conception of the particular geometric principle of composition was applied to miniature and initial ligature alike, even if actual prickmarks and drypoint lines only remain visible in the miniature pages. This can be seen most clearly in the Matthew portrait page which has a central line running through the figure on the vertical axis (see Fig. 1 above). An exception to the privileging of the frame over the figure reconstructed by Stevick occurs in the Crucifixion miniature (see Fig. 4 above). The preceding text page, the reverse of the Crucifixion miniature, shows that the figure of Christ has been strongly incised in dry point. The outline for the figure includes the eyes, folds of the garments, toes and fingers and the lock of hair at one side of Christ's neck, more comprehensive and prominent than the lines for the frame and the figures of Longinus and Stephaton. The only dry point design otherwise still visible in the figural programme of the manuscript is the symbol of the eagle above John, which according to the outline which only details the beak and head, was planned to be placed slightly further to the right (see Fig. 7 above). This special treatment most likely has a practical explanation. As the parallel to the plotting lines shows, drypoint was reserved for stages of the design that were important to get right, so that the preliminary drypoint sketches for the figure of Christ and the eagle of John seems to be a comment on their exceptionality.

The Crucifixion miniature has probably the oldest depiction of the apocryphal story that blood from Christ's wound healed the spear-bearer Longinus of his blindness.[43] There is a wavy line of watery red flowing from Christ's side into Longinus' right eye which is shown with a round pupil as already healed and seeing in contrast to his left eye which is rendered as an unseeing slit (Fig. 8). The artistic rendering of the flow of blood is conspicuous: It issues from between the loops of the garment at Christ's armpit as a wavy line which in the context of this manuscript recalls the red scrolling at the genealogy of Christ (Mat. 1,1–17 at pp. 4–5, see Fig. 2 above; and Lk. 3,23–4,4 at p. 140), but is different in shape and not executed with a quill. Whether the waves are meant to ensure visibility, indicate the large amount of blood pulsing out of the wound or whether this should simply be understood as an attempt to stay

42 On the former, see: Gumbert 1993. On the latter: Goehring 2013, 85 ("spatial rhetoric"); Leson 2014 ("spatial semantics").
43 McNamara 2001, 199.

within the overall ornamental aesthetic, must remain open. Regardless of questions of meaning and style, we can note, however, that the wavy line recalls graphic elements of script such as line fillers, representing another instance of the intermingling of domains of script and image. The wavy line must have been drawn before larger areas of colour were filled in, because it stems the flow of red paint in the frame bar of the cross, leaving a tiny area of reserve parchment at Christ's armpit and as a result associating the dark red/purple pigment used throughout the volume for elements of script and miniatures with blood.[44] As O'Reilly and Martin McNamara have shown, the inclusion of this story of healing draws attention to different types of bodily or spiritual sight and understanding. McNamara notes that in the St Gallen 51 manuscript, Matthew's gospel contains an interpolation which introduces the opening of Christ's side into this gospel in addition to those of John and Luke, and O'Reilly has shown this to be based on an early Greek harmonizing tradition.[45] The importance of the scene is therefore evident in text and image alike.

The Second Coming on the following page continues the theme of sight. All twelve apostles apart from one lift their heads and elevate their gazes towards Christ. None of them are identifiable, as they all hold books to their chest and have the same hair and draped garments. The third apostle from the left in the upper row, however, has eyes that resemble those of the angels above, and therefore rather than directing his gaze towards Christ he appears to be looking out of the picture (see Fig. 4 above).[46] While types had been established for a few of the apostles by the eighth century, the lack of attributes and details in the St Gall Gospels means that comparison with other examples is unlikely to help. A detail which has not been noted before is that the mantle worn by the third apostle is the only one that is of the same pink colour as Christ's, both above and in the Crucifixion image opposite. In addition, all evangelists apart from Mark wear pink, so this was evidently a colour invested with significance.[47]

44 Cf. the way the cross in Christ's hand on the opposite page stems the red paint used for the background in this panel. The identity of the pigments used has not been analysed to my knowledge, but different shades of colour between light red, dark red and purple can be empirically observed. The switch to a new batch is evident occasionally in the text, where the counter spaces of verse initials are highlighted throughout in red and yellow, and the red is more or less orange in appearance, and has oxidised to a greater or lesser extent (i. e. presumably minium and massicot). The dark red used for the cross and the arms of Christ in the Crucifixion miniature is one that here and in other miniatures has pooled noticeably. Generally, pigments seem coherent with those analysed in other Insular manuscripts. See Beeby et al. 2015 with further references.

45 Though the figure of Longinus is wide-spread in medieval iconography, the narrative of his healing might be Irish in origin, as it turns up in the apocryphal tradition (though mainly in texts of a later date). The eighth-century Irish poem of Blathmac mentions it: Blathmac 1964. For detailed accounts of the narrative's genesis, see McNamara 2001; O'Reilly 2013.

46 Discussed briefly by O'Reilly 2013, 69f.

47 It could be inferred, therefore, that the third apostle is meant to be John, whose portrait on p. 208 shows him with enormous eyes. As the theme of spiritual sight is important in this opening, it could also be Thomas. In terms of sequence, this means there would be a parallel to the Trier Gospels from

On the whole, the manuscript fits into our picture of Insular book illuminators, who refrained from mixing pigments, with pink as the most notable exception here. Pink was used in later Carolingian manuscript illumination to refer to Christ's dual nature, and due to its Christological association in the last opening, this is probably also the case in St Gallen 51.[48]

5 Conclusion: Interlacing Topologies

The idea of gospel harmony in the St Gall Gospels is developed visually and graphically, using the material frameworks of the page and opening, as well as the structure of the whole book to forge connections between themes and different places within the manuscript. The interlace principle is therefore evident on several levels of visual argument: Prominent as a motif (Christ's interlaced hand), a textile metaphor for the fourfold gospel (the crucified Christ's *colobium*), a structuring technique implemented pictorially (evangelist types) to form an alternating pattern or twist brought together by the four-sided lozenge which refers back to the centre, Christ (Mark's frame). The principle concerns script and image alike, not only in the way that Mark's miniature derives its compositional principles from the first three letters of his gospel or at least forges a strong equivalence between author and word graphically, but also in the way that columns and lines of script—i. e. the constructional basics of page layout—are interpreted as strands weaving the genealogy of Christ. While the St Gall Gospels, being such a meticulously planned and therefore homogeneous manuscript, might be a particularly clear example of the way in which the interlace principle can inform the structure of manuscripts, several points might be studied further with regard to other manuscripts.[49] In order to gain a fuller understanding of whether and how producers and readers/viewers conceived of books as spaces, it seems promising to pay more attention to the structure of manuscripts and the way in which geometry, constructional logic, numerology and visual argument were aligned.

Echternach, where the third of the waist-length figures of the apostles included above the canon tables is designated as Thomas. On comparisons with other groupings, see Netzer 1994, 62–71.

48 On the significance of pink in later Carolingian manuscript illumination, see Kessler 2015, esp. 22–25.

49 A recent article by Heather Pulliam on the canon tables of the Lindisfarne Gospels has drawn attention to the numerology behind the ornamental motifs and their distribution, mediated by colour: Pulliam 2017. Particularly compelling from the perspective of the interlace principle: the diagonal grid structure woven across the columns by the distribution of blue birds: London, British Library, Cotton MS Nero D.iv, fols. 10v-11r: Pulliam 2017, 126, illustration 6.8, table 6.2.

Bibliography

Alexander, Jonathan J. G. (1978), *Insular Manuscripts 6th–9th Century* (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 1), London.

Bawden, Tina (2017), "The Relationship between Letter and Frame in Insular and Carolingian Manuscripts", in: Ildar Garipzanov, Michelle Brown and Benjamin Tilghman (eds.), *Visualcy, Literacy, Graphicacy: Graphic Devices and the Early Decorated Book*, Woodbridge, 143–162.

Beall, Joanna M. (2010), *Interlace and Early Britain*, unpublished Ph.D. thesis, Florida State University.

Beeby, Andrew / Duckworth, Andrew / Gameson, Richard / Nicholson, Kate / Clark, R. J. H. / Meehan, B. / Parker, Anthony (2015), "Pigments of the Earliest Northumbrian Manuscripts", in: *Scriptorium* 69, 33–59.

Bischoff, Bernhard (1974³), *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*, pt. 1: *Die Bayrischen Diözesen*, Wiesbaden.

Blathmac (1964), *The Poems of Blathmac Son of Cu Brettan*, trans. and ed. by James Carney, Dublin.

Brown, Michelle P. (2007), "The Book as Sacred Space", in: P. North and J. North (eds.), *Sacred Space: House of God, Gate of Heaven*, London, 43–63.

Brown, Michelle P. (ed.) (2002), *The Lindisfarne Gospels: Cotton MS Nero D.iv der British Library*, London / Luzern.

Carruthers, Mary (2008²), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge.

Collins, Samuel W. (2012), *The Carolingian Debate over Sacred Space*, New York.

Cramp, Rosemary (1991), *Grammar of Anglo-Saxon Ornament: A General Introduction to the Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, Oxford.

Czock, Miriam (2012), *Gottes Haus: Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter*, Berlin.

De Bruyne, Donatien (1920), *Préfaces de la Bible latine*, Namur.

Duft, J. / Meyer, P. (1954), *The Irish Miniatures in the Cathedral Library of Saint Gall*, Bern.

Elbern, Victor H. (1971), "Zierseiten in Handschriften des frühen Mittelalters als Zeichen sakraler Abgrenzung", in: Albert Zimmermann (ed.), *Der Begriff der* repraesentatio *im Mittelalter. Stellvertretung – Symbol – Zeichen – Bild*, Berlin, 340–356.

Goehring, Margaret (2013), *Space, Place and Ornament: The Function of Landscape in Medieval Manuscript Illumination*, Turnhout.

Gumbert, Johann Peter (1993), "'Typography' in the Manuscript Book", in: *The Journal of the Printing Historical Society* 22, 5–28.

Henderson, Isabel (2008), "Understanding the Figurative Style and Decorative Program of the Book of Deer", in: Katherine Forsyth (ed.): *Studies on the Book of Deer*, Dublin 32–66.

S. Hieronimi Presbyteri (1845): Epistola "Ad Heliodorum", in: *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. 22, ed. by Jacques Paul Migne, Paris, Epistula LX, 10.

Huppé, Bernard F. (1970), *The Web of Words: Structural Analyses of the Old English Poems "Vainglory", "The Wonder of Creation", "The Dream of the Rood" and "Judith"*, Albany.

Kessler, Herbert (2015), "Medietas / Mediator and the Geometry of Incarnation", in: Walter S. Melion and Lee Palmer Wandel (eds.), *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden / Boston, 17–75.

Kitzinger, Ernst (1993), "Interlace and Icons: Form and Function in Insular Art", in: Michael Spearman and John Higgitt (eds.), *The Age of Migrating Ideas: Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, Edinburgh, 3–15.

Leson, Richard A. (2014), "The Pathways of Salvation: Spatiality and Devotion in the Bute Psalter", in: *Gesta* 53, 129–154.

Leyerle, John (1967), “The Interlace Structure of Beowulf”, in: *University of Toronto Quarterly* 37, 1–17.
Lowe, E. A. (1956), *Codices Latini antiquiores*, vol. 7, Oxford.
McGurk, Patrick (1961), *Latin Gospel Books from A. D. 400 to A. D. 800*, Paris.
McNamara, Martin (2001), “Bible Text and Illumination in St Gall Stiftsbibliothek Codex 51, with Special Reference to Longinus in the Crucifixion Scene”, in: Mark Redknap, Nancy Edwards, Susan Youngs, Alan Lane and Jeremy Knight (eds.), *Pattern and Purpose in Insular Art* (Proceedings of the Fourth International Conference on Insular Art Held at the National Museum & Gallery Cardiff, 3.–6. September 1998), Oxford / Oakville, 191–202.
Netzer, Nancy (1994), *Cultural Interplay in the Eighth Century: The Trier Gospels and the Making of a Scriptorium at Echternach*, Cambridge.
Neuman de Vegvar, Carol (2007), “Remembering Jerusalem: Architecture and Meaning in Insular Canon Table Arcades”, in Rachel Moss (ed.), *Making and Meaning in Insular Art* (Proceedings of the Fifth International Conference on Insular Art Held at Trinity College Dublin, 25–28 August 2005), Dublin, 242–256.
Nordenfalk, Carl (1938), *Die spätantiken Kanontafeln: Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, 2 vols., Göteborg.
Nordenfalk, Carl (1982), “Canon Tables on Papyrus”, in: *Dumbarton Oaks Papers* 36, 29–38.
O’Reilly, Jennifer (1998), “Patristic and Insular Traditions of the Evangelists: Exegesis and Iconography”, in: A. M. Luiselli Fadda and E. Ó Carragáin (eds.), *Le isole Britanniche e Roma in età romanobarbarica*, Roma, 49–94.
O’Reilly, Jennifer (2011), “St. John the Evangelist: Between Two Worlds”, in: Colum Hourihane (ed.), *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, Princeton / University Park, 189–218.
O’Reilly, Jennifer (2013), “Seeing the Crucified Christ: Image and Meaning in Early Irish Manuscript Art”, in: Juliet Mullins, Jenifer Ní Ghrádaigh and Richard Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 52–82.
Pulliam, Heather (2017), “Painting by Numbers: The Canon Tables”, in: Richard Gameson (ed.), *The Lindisfarne Gospels: New Perspectives*, Leiden / Boston, 112–133.
Reudenbach, Bruno (2009), “Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher”, in: S. Müller, L. E. Saurma-Jeltsch and P. Strohschneider (eds.), *Codex und Raum*, Wiesbaden, 59–84.
Reudenbach Bruno (2015), “Lesung und Präsenz. Überlegungen zu Struktur und Gebrauch frühmittelalterlicher Evangeliare”, in: Rebecca Müller, Anselm Rau and Johanna Scheel (eds.), *Theologisches Wissen und die Kunst* (Festschrift für Martin Büchsel) (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 16), Berlin, 345–357.
Stevick, Robert D. (1990), “A Geometer’s Art: The Full-Page Illuminations in St. Gallen Stiftsbibliothek Cod. Sang. 51, an Insular Gospels Book of the VIIIth Century”, in: *Scriptorium* 44, 161–92.

Photo Credits

Fig. 1–8: © St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, p. 2 – Irisches Evangeliar von St. Gallen (Quatuor evangelia).
Fig. 3, 6, 8: Photograph by Tina Bawden, reproduced with kind permission of Stiftsbibliothek, St. Gallen.

Tobias Frese

„Kommt und seht den Ort“ – sakrale Schrifträume im Sakramentar Heinrichs II.

Das in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrte Sakramentar Heinrichs II. stellt unter den vielen erhaltenen Prachthandschriften des Mittelalters ohne Zweifel eine Ausnahmeerscheinung dar.[1] Es dürfte schwerfallen, ein zweites Sakramentar mit einem vergleichbar opulent geschmückten Messkanon zu nennen: Die auf den ersten 21 Pergamentblättern aufgebotene Fülle, Dichte und Varianz an farbenprächtigen Ornamenten ist regelrecht überwältigend. So kann es auch nicht verwundern, dass der Codex, der von Heinrich II., König des Ostfrankenreiches und späterem Kaiser, in Auftrag gegeben und im Skriptorium des Regensburger Klosters St. Emmeram hergestellt wurde, schon früh die Aufmerksamkeit von Kunstwissenschaftlern und Historikern auf sich zog. Die Forschungsliteratur allein zu den beiden Herrscherbildern am Anfang der Handschrift (fol. 11v/r) ist kaum zu überblicken – ist schier „uferlos“, wie Elisabeth Klemm im entsprechenden Eintrag des 2004 veröffentlichten Bestandskatalogs der Münchener Staatsbibliothek urteilte.[2] Vor diesem Hintergrund mag es erstaunen, wie wenig Beachtung bisher der Miniatur entgegenbracht wurde, die an prominentester Stelle direkt vor dem Text des Messkanons auf fol. 15v zu sehen ist: dem ganzseitigen Bild des Heiligen Grabes (Abb. 1).

Von breiten, üppigen Ornamentbändern gerahmt, wird hier das in den Evangelien geschilderte Ereignis am Ostermorgen präsentiert: Die Begegnung der Marien mit dem „Engel des Herrn“ vor dem leeren Grab Christi.[3] Auf den ersten Blick erscheint dieses Bild, das die christliche Botschaft der Auferstehung propagiert und altbekannte Ikonographie-Muster tradiert, nicht ungewöhnlich und kaum der näheren

1 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456. Pergament, 360 Blätter, 29,6 × 24,3 cm. Vgl. Klemm 2004, Kat.-Nr. 9; Gullath 2010; *Dem Himmel entgegen* 2012, Kat.-Nr. 9; *Pracht auf Pergament* 2012, Kat.-Nr. 39. Der Codex wurde im Auftrag Heinrichs II. kurz nach 1002 – dem Jahr der Königskrönung – in Regensburg (St. Emmeram) hergestellt, gelangte recht bald in den Bamberger Domschatz und wurde viel später, im Zuge der Säkularisation von 1803, nach München in die Staatsbibliothek überführt, wo er noch heute aufbewahrt wird. Als ursprünglicher Bestimmungsort der Handschrift wurde der Regensburger Dom, aber auch die Alte Kapelle in Regensburg in Betracht gezogen. Letztere wurde von Heinrich II. im Jahr 1002 als Hofkirche wiederhergestellt, mit reichen Schenkungen bedacht und 1009 dem Bistum Bamberg zugewiesen. Vgl. *Pracht auf Pergament* 2012, Kat.-Nr. 39.

2 Klemm 2004, 34. Vgl. hier auch die ausführliche Bibliographie.

3 Mt 27,57–28,20; Mk 15,42–16,8; Lk 23,50–24,53; Joh 19,38–21,25.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

Open Access. © 2019 Tobias Frese, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-003

Betrachtung wert. Vordergründig scheint die Miniatur auch nur ein Thema zu wiederholen, welches der Einband der Handschrift, im zentralen Elfenbeinrelief unter der Kreuzigung, vorzeigt (Abb. 2).[4]

Vergleicht man die Miniatur allerdings mit diesem Relief, so fallen doch signifikante Unterschiede auf: In der Malerei nimmt der Grabbau einen wesentlich größeren, ja zentralen, Platz ein. Das farbenprächtige Monument dominiert geradezu die Szenerie. Zudem reduzierte der Illuminator die Zahl der Marien (zwei statt drei)[5] und steigerte zugleich das hieratische, zeremonielle Moment: Die beiden Frauen stehen in erkennbar respektvollem Abstand zum göttlichen Boten. Die Vorderste der Marien schwenkt ein Weihrauchfass; der auf dem Sarkophagdeckel sitzende Engel hält einen goldenen Kreuzstab. Längere Bildtituli in goldenen Majuskeln rahmen die Miniatur und gliedern die Bildebenen.[6] Insgesamt markiert die Miniatur dem Relief gegenüber eine Differenz: In Pracht und Würde überbietet das Innere das Äußere.

Am interessantesten aber ist der spezifische *Ort* des Osterbildes innerhalb des Codex selbst: Direkt am Anfang des Opfergebets platziert – zwischen Präfation und Messkanon (Abb. 4) – muss es als „Kanonbild" verstanden werden. Allein in dieser Funktion ist das Osterbild in der Buchmalerei ohne Vergleichsbeispiel und somit einzigartig – ein Umstand, der in der Forschung bislang kaum gewürdigt wurde.[7] Dabei ist unübersehbar, dass die von Heinrich II. gestiftete Handschrift mit den überkom-

4 Elfenbeinrelief, Lothringen (Metz?), um 980/90. Der Einband wurde mehrfach restauriert; die Goldeinfassung ist neuzeitlich. Vgl. Gullath 2010, 13–15; Pippal 2010a; *Dem Himmel entgegen* 2012, Kat.-Nr. 9. Dass das Elfenbein zum Originaleinband gehörte, wird in der Forschung mehrheitlich angenommen, ist aber streng genommen nicht beweisbar. Zum Verhältnis von Vorder- und Rückdeckel des Bucheinbandes unter besonderer Berücksichtigung der vestimentären Dimension vgl. Ganz 2015, 131.

5 Dies entspricht dem Bericht des Matthäusevangeliums (Mt 28,1–20).

6 Auf dem Relief wird Schrift nur ganz oben, im Kreuztitulus, präsentiert: IHS NAZAREN(us) REX IVDEORV(m). Auf der Kreuzigungsminiatur auf fol. 15r nimmt Schrift wesentlich größeren Raum ein. Mehrere Inschriften in Goldbuchstaben sind dem Purpurgrund eingeschrieben. Interessant ist dabei, dass in der Miniatur ausgerechnet die Tafel über dem Kreuz unbeschriftet blieb.

7 In der nach wie vor maßgeblichen Untersuchung von Rudolf Suntrup zu „*Te igitur*-Initialen und Kanonbildern in mittelalterlichen Handschriften" wird das Osterbild des Sakramentars Heinrichs II. nicht thematisiert. Im entsprechenden Katalogeintrag zur Handschrift wird zwar die Kreuzigungsminiatur genannt, das Bild des Heiligen Grabes aber nicht einmal erwähnt. Vgl. Suntrup 1980, Kat.-Nr. 107. Gleiches gilt für den Aufsatz von Victor H. Elbern zur „Illustration des Messkanons im frühen Mittelalter", Elbern 1965 und für den Artikel „Kanonbild" im Lexikon der christlichen Ikonographie. LCI, Bd. 2, Sp. 492–495. Im 2010 publizierten Faksimilekommentar zum Sakramentar Heinrichs II. wird die Miniatur zwar erschöpfend beschrieben, die unorthodoxe Funktion als Kanonbild aber nicht angesprochen. Pippal 2010b, 109–113. Dies ist umso erstaunlicher, als bereits Hans Szwarzenski vor mehr als 100 Jahren die Miniatur im Kontext des Messkanons als „ganz eigenartig und meines Wissens ohne Parallele" charakterisierte. Vgl. Swarzenski 1901, 67. Im Ausstellungskatalog zur Regensburger Buchmalerei ist lapidar von dem im Kontext des Messkanons „ungewöhnlichen Thema(s) der Frauen am Grabe" die Rede. Diese Beobachtung wird jedoch nicht weiter erläutert, geschweige denn vertieft. *Regensburger Buchmalerei* 1987, 27, Kat.-Nr. 16, 32. Garrisson konstatiert zwar die außergewöhnliche Platzierung der Miniatur – bringt das Osterthema aber mit den beiden vorangehenden Herrscherdar-

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 15v.

Abb. 2: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, Vorderdeckel.

menen Darstellungskonventionen mittelalterlicher Sakramentare bricht. So erwartet ein mit diesen Konventionen vertrauter Rezipient nach dem Text der Präfation, die im triumphalen *Sanctus* (dem „Dreimalheilig“) kulminiert, das thematisch passende Bild der *Maiestas Domini* – direkt danach aber, zu Beginn des eucharistischen Opfergebets, das Bild der Kreuzigung.[8] In der Heinrich-Handschrift wird diese Ordnung nun geradezu auf den Kopf gestellt: An die Stelle der *Maiestas Domini* tritt das Bild der Kreuzigung (Abb. 3). Der dadurch bewirkte Überraschungseffekt ist umso größer, als diese Kreuzigung nicht einen Sieger über den Tod, sondern einen bereits gestorbenen Christus präsentiert und ebenso deutlich die Trauer der Assistenzfiguren unter dem Kreuz vor Augen führt. Die Klage erhält gar kosmische Dimensionen: Selbst die Personifikationen von Sonne und Mond wenden sich vom gemarterten Gottessohn ab und verdecken ihre Gesichter in Trauer. Auch wenn geläufige Zeichen der Heiligkeit bzw. Göttlichkeit nicht fehlen (Goldnimben, Kreuznimbus) und die Evangelistensymbole in den Ecken einen Hinweis auf die *Maiestas* des Gekreuzigten implizieren,[9] so wird die zukünftige Herrlichkeit der Auferstehung im Bild gerade nicht antizipiert:

stellungen Heinrichs II. (und inhaltlich mit dessen angestrebter *renovatio regni francourm*) in Verbindung. Vgl. Garrisson 2012, 149.

8 Vgl. Frese 2010, 49–58; Kitzinger 2013; ausführlich Frese 2013.

9 Swarzenski 1901, 67, 74. Interessant ist, dass keine Nägel an Händen und Füßen sichtbar sind. Dennoch ist die Einschätzung Gude-Suckales nicht nachvollziehbar, dass die Haltung des Gekreuzigten dadurch „etwas Majestätisches bekommt“ und Christus insgesamt als „Triumphator über den Tod“ präsentiert wird. Kaiser Heinrich II. 1002–1024 2002, 272, Kat.-Nr. 112; vgl. auch Pippal 2010b, 107f.

Abb. 3 (beide Seiten): Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 14v–15r.

Im Gegensatz zum Relief des Einbandes wird Christus – mit zur Seite gesunkenem Haupt, geschlossenen Augen und eingeschlagenen Daumen – auffallend deutlich als Toter gezeigt. Wie die Inschrift in großen griechischen Lettern postuliert, ist eben „die Kreuzigung“ (H CTAOV/ΦΡΩΡCIC, [sic!]) selbst das Thema.

Auf einer Doppelseite vereinigt, werden *Sanctus*-Text (fol. 14v) und Kreuzigungs-Bild (fol. 15r) einander direkt zugeordnet. Das Resultat dieses ‚Diptychons‘ ist eine

recht ungewöhnliche Text-Bild-Kombination: Der Jubel und Lobgesang der englischen Heerscharen gilt nicht dem im Himmel thronenden Gott, sondern dem am Kreuz gestorbenen Christus. Dies hat interessante Auswirkungen auf den semantischen Gehalt der Passions-Ikonographie selbst: Die in den Ecken der Miniatur eingestellten Evangelisten-Symbole lassen sich nun auch als die vier apokalyptischen Wesen verstehen, die das „Dreimalheilig“ singen. Und: Die *Trauer des Bildes* wird vom *Jubel der Schrift* begleitet. Es steht kaum zu vermuten, dass dies das unglückliche Resultat einer unbedachten Text-Bild-Redaktion war. Vielmehr kann angenom-

Abb. 4 (beide Seiten): Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 15v–16r.

men werden, dass diese ungewöhnliche Kombination vom königlichen Auftraggeber durchaus so gewollt war. Die entsprechende Botschaft lautet: Erde und Himmel mögen – wie in der Miniatur zu sehen – von Wehklagen erfüllt sein; *caeli et terra* sind aber dennoch – wie im Sanctus zu lesen – von der *gloria Dei* durchdrungen. Die drückende *tristitia* des Karfreitags wird von der ausgelassenen „Freude“ (*exsultatio*) der Engel gleichsam flankiert. Dem Kreuz des Todes wird imaginär der Thron

des lebendigen Gottes zugeordnet. Oder ist das Kreuz gar selbst als der Thron Gottes zu verstehen?

Blättert man nun weiter (Abb. 4), wird man mit der nächsten Überraschung konfrontiert: Der Beginn des Opfergebets (fol. 16r) wird von der Darstellung des leeren Grabes (fol. 15v) begleitet – wie bereits gesagt ein in der Illumination frühmittelalterlicher Sakramentare singulärer Fall. Aber nicht nur der spezifische Ort, sondern

auch die Miniatur selbst erweist sich bei näherer Betrachtung als recht originell.[10] Dies betrifft allerdings weniger die Ikonographie als die Gestaltung des Layouts und den spezifisch ikonischen Einsatz von Schrift. So fällt auf, dass der goldene Blattfries, der die äußeren Grenzen der Miniatur markiert, sich im oberen Bereich einmal horizontal durchs Bildfeld zieht und im oberen Drittel ein querrechteckiges Feld ausspart (Abb. 5).

Hier sind die Wächter des Grabes zu sehen, die auf dem Dach des Grabes gleichsam ihren eigenen Raum zugewiesen bekommen. Diese Separierung der Wächter erinnert in auffälliger Weise an eine spätantike Elfenbeintafel aus dem frühen 5. Jahrhundert, an das sog. Trivulzio-Elfenbein, das im Mailänder Castello Sforzesco ausgestellt wird (Abb. 6).[11] Auch hier erstreckt sich die Palmetten-Rahmung nicht nur am äußeren Rand der Tafel, sondern durchschneidet diese horizontal – in diesem Fall auf halber Höhe (wodurch ein irritierendes Moment, eine Art Kippeffekt entsteht: ein Element der Architekturdarstellung, nämlich das Dachgesims des Mausoleums, fungiert zugleich als Rahmung der Tafel). Die beiden Wächter haben kurioserweise auf dem Dach Platz genommen, nehmen aber in Gestik und Körperhaltung deutlich Bezug auf das darunter stattfindende Ereignis. Ganz anders die Wächter in der ottonischen Miniatur. Diese scheinen nicht die himmlische Erscheinung darunter zur Kenntnis zu nehmen oder in irgendeiner Weise davon affiziert zu werden. Akkurat halten sie ihre Lanzen in die Höhe, lehnen sich auf ihre Schilde und scheinen gelangweilt ins Nirgendwo zu schauen. Fast hat man den Eindruck, der Soldat links habe die Buchstaben über sich entdeckt und versuche nun, diese zu entziffern und deren Sinn zu verstehen. Dies wäre insofern nachvollziehbar, als das Verständnis dieser Inschrift tatsächlich durch eine grammatikalische Doppeldeutigkeit erschwert wird. Im Ganzen ist hier zu lesen:

CUSTODES CASSI SERUANT HIC / CLAUST / RA SEPULCHRI

In der Forschungsliteratur werden, ohne nähere Erläuterung oder philologische Problematisierung, recht unterschiedliche Übersetzungen dieser lateinischen Inschrift vorgeschlagen: In dem von Gude Suckale-Redlefsen verfassten Katalogtext zur Bamberger Heinrichs-Ausstellung von 2002 heißt es knapp: „Die Wächter des leeren Grabes halten es in Gewahrsam“.[12] In dem von Martina Pippal besorgten Kommentar zur Faksimileausgabe von 2010 ist dagegen zu lesen: „Hier bewachen die Wächter taub den Verschluss des Grabes“.[13] Was ist nun richtig? Aufgrund der grammatikalischen Konstruktion des lateinischen Satzes ist diese Frage tatsächlich nur schwer zu beantworten. Interessant ist, dass das entscheidende Wort – das Adjektiv *cassi* – genau

10 Für eine ausführliche Beschreibung siehe Pippal 2010b.
11 Mailand, Castello Sforzesco. Civiche Raccolte di Arte applicata ed Incisioni, Inv.-Nr. 9. Höhe: 30,7 cm, Breite: 13,4 cm. Vgl. Brenk 2011.
12 Kaiser Heinrich II. 1002–1024 2002, 272, Kat.-Nr. 112.
13 Pippal 2010b, 113.

Abb. 5: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 15v (Detail: Wächter).

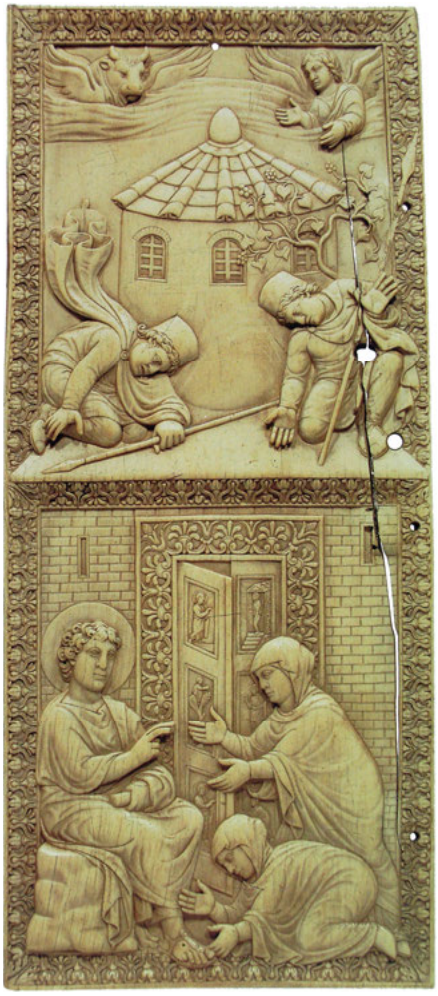


Abb. 6: Sog. Trivulzio-Elfenbein (Mailand, Castello Sforzesco).

zwischen die Lanzen platziert, und damit hervorgehoben und betont wurde. Dieses Wort, das bereits auf semantischer Ebene alles andere als eindeutig ist, lässt sich potentiell sowohl auf die Wächter (im Nominativ: *custodes cassi*) als auch auf das Grab (im Genitiv: *cassi…sepulchri*) beziehen.[14] Die Inschrift spricht also in gewisser Hinsicht gleichermaßen von den „leeren Wächtern" (im Sinne von „unnütz", „eitel" oder eben „taub") wie auch von dem „leeren Grab" – ein Wortwitz, der offensichtlich selbst den nach oben blickenden Soldaten in Erstaunen versetzt bzw. zum Grübeln bringt. Dass dieses Wort aber keinesfalls nebensächlich ist, verdeutlicht seine Platzierung direkt über der Kuppel des Grabes. Die Miniatur, die von dem monumentalen Grabbau beherrscht wird, steht gänzlich im Zeichen der „Leere": Einerseits das untrügliche Indiz des geschehenen Wunders, andererseits der Zustand einer beunruhigenden „Absenz" und eines spirituellen „Mangels".

In unserem Zusammenhang ist aber insbesondere darauf hinzuweisen, dass den beiden Wächterfiguren ein genauer Ort zugewiesen wird, und zwar durch das in frühmittelalterlichen Bildtituli nicht selten gebrauchte Lokaladverb „hic": Eben *hier* bewachen die Wächter (vergeblich) die Siegel des Grabes. Dabei macht die Anordnung der Inschrift, die an zwei Ecken umknickt und den Rahmen des Bildfeldes bestätigt, auf fast gestische Weise deutlich, welcher Raum diesen „unnützen" Figuren zugestanden wird. Interessant, weil wiederum doppeldeutig, ist in diesem Kontext die Verwendung des Wortes *claustra*, das zunächst sicherlich die Riegel des Grabes meint, aber eben auch generell an das Eingeschlossensein, an eine Umfriedung denken lässt[15] – eine Umfriedung, die von dem Palmetten-Ornament vorgenommen und von der Schrift verstärkt wird.

Auch das größere Bildfeld darunter wird von einem Titulus bestimmt. Dieser nimmt Bezug auf den Engel des Herrn, *Angelus Domini*, der „hier die Siegel des Grabes löst" (*hic solvit signacula busti*). Im Ganzen lässt sich die deiktische Botschaft der Miniatur auf folgende Formel bringen: Hier die Wächter, die vergeblich ausharren, hier der Engel, der das Grab öffnet und gerade *nicht hier:* Christus der Auferstandene. Dies ist wohl die Pointe dieser Darstellung, denn die Botschaft des Engels an die Frauen beinhaltet den Evangelienberichten zufolge gerade nicht die Präsenz, sondern die *Absenz* Christi.

So heißt es im Markusevangelium:

> *Iesum quaeritis* […] *non est hic. ecce locus ubi posuerunt* (Mk 16,6).
> („Ihr sucht Jesus von Nazareth […] Er ist auferweckt worden, er ist nicht hier. Seht da die Stätte, da sie ihn hingelegt hatten.")

14 Die mittellateinische Expertise plädiert für den primären Zusammenschluss der Wörter *cassi… sepulchri*. Wie mir Tino Licht mitteilte, ist die Übersetzung im Sinne von „leeren" Wächtern eine nicht gerade elegante „Wörterbuchübersetzung". Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass nicht nur die Alliteration der unmittelbar aufeinander folgenden Wörter (*custodes cassi*) einen entsprechenden Zusammenhang nahelegt, sondern auch die Platzierung der Worte direkt über den Wächterfiguren.
15 Es ist auch an unzugängliche Kammern zu denken. Diesen Hinweis verdanke ich Tino Licht.

Ähnlich lässt der Engel im Matthäusevangelium verlautbaren:

> [...] *non est hic. Venite videte locum ubi positus erat Dominus* (Mt 28,6).
> („[...] er ist nicht hier. Kommt und seht den Ort, wo sie den Herrn hingelegt hatten.“)

Das Lokaladverb *hic* wird nun durch den Zeigegestus des Engels mit dem ausgestreckten Zeigefinger bildlich substituiert. Was für einen Ort, welchen *locus* sehen wir aber nun? Wie ist dieser qualifiziert? – Es ist zunächst ein Ort, der von Architekturelementen aus edlem Gestein begrenzt und ausgezeichnet wird (Abb. 7): Links und rechts grün gesprenkelte Marmorsäulen bzw. Rundpfeiler; darüber ein blauer, mit weißlichen Querstreifen durchzogener Steinbogen.[16] Darin ist nun – vor dem Purpurgrund deutlich abgehoben – das strahlend weiße Leinentuch erkennbar, mit dem der Leichnam Christi eingewickelt war und darüber das Schweißtuch (*sudarium*), das dem Johannesevangelium zufolge „nicht bei dem Leinentuch (*linteamina*) [lag], sondern für sich zusammengefaltet an einer besonderen Stelle“ (Joh 20,6 f.).[17]

Abb. 7: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 15v (Detail: Grabkammer).

16 Nicht nachvollziehbar ist an dieser Stelle die Beschreibung von Pippal 2010b, 110, die in der Grabkammer einen rechteckigen Sarkophagdeckel ausmacht, auf dem die Leichentücher liegen sollen. Es kann sich bei diesem angeblichen ‚Deckel‘ nur um die (durch die Oxidation des Silbers sichtbare) Kontur des Kreuzstammes von der Vorderseite des Blattes handeln. Der einzige Sarkophagdeckel ist *außerhalb* des Grabes zu sehen. Er fungiert als Sitzfläche des Engels.

17 Als der mit Petrus herbeigeeilte (nicht namentlich genannte) Jünger dies sah, so bei Johannes weiter, „sah und glaubte er“ (*et vidit et credit*) – dies, obwohl sie, die Apostel, „noch nicht die Schrift kannten“ (*nondum enim sciebant scripturam*). Joh 20,6 f.

Erstaunlicherweise bezieht sich nun die Inschrift im Inneren nicht auf diese Textilien (die als Berührungsreliquien ja durchaus verehrungswürdig wären), sondern direkt auf den Grabbau bzw. den „Grabstein“ selbst. So ist von links unten im Uhrzeigersinn zu lesen:

PETRA SEPULCHRALIS DIGNE MERITO UENERARIS
(„Grabstein, Du wirst würdig zu Recht verehrt.“)[18]

Die Sonderstellung dieser Inschrift innerhalb der Miniatur ist evident: Nicht die Handlung eines menschlichen oder göttlichen Akteurs wird hier schriftlich bezeichnet. Vielmehr wird ein Artefakt, die *petra sepulchralis*, direkt in der zweiten Person Singular angesprochen, der (so die wörtliche Übersetzung) „Grabstein“ selbst. An dieser Stelle kommt nun explizit das sakrale Element ins Spiel. Es geht ausdrücklich um Verehrung, *veneratio*, und zwar um eine liturgisch ritualisierte Verehrung – darauf verweist das Weihrauchfass, das die vordere Maria schwenkt. Dabei erinnert die Wendung *digne merito* wohl nicht zufällig an den Anfang des Messkanons, der mit den Worten anhebt: „In Wahrheit ist es würdig und recht …“ (*Vere dignum et iustum est*). Die Verehrung gilt in diesem Fall nun aber nicht der *Maiestas* des Herrn, sondern einem Stein, eben der *petra sepulchralis*. Es kann kein Zweifel bestehen, dass damit das gesamte Grabmonument gemeint ist: In der biblischen Vulgata wird das Felsengrab als *monumentum excisum de petra* (Mk 15,46) bezeichnet; der Stein, mit dem der Zugang versperrt war, dagegen als *lapis* oder *saxum*.[19] An das ganze Grabmonument ist also die schriftlich festgehaltene Rede der Marien adressiert. Mit diesem Wissen wird erst die monumentale, schier riesenhafte Erscheinung des Mausoleums verständlich, das eine phantastisch anmutende Kuppelarchitektur aufweist und mit seiner Vielzahl an Geschossen, Fensteröffnungen, Arkaden und bunten Horizontalstreifen in die Höhe wächst und die Binnengliederung des Bildfeldes zu sprengen vermag.[20] Jetzt erst werden auch die spezifischen Blickrichtungen der Wächter ganz oben lesbar: Trotz ihrer körperlichen Nähe zum verehrungswürdigen Grabbau scheinen sie diesen gar nicht zu bemerken. Im Gegenteil: Indem sich beide davon abwenden und demonstrativ davon wegschauen, wird ihr Mangel an Devotion und Ehrerbietung offenbar.

Der innerste Bereich, der „Ort“ oder die „Stätte“ (*locus*), „wo sie den Herrn hingelegt hatten“ wird nun zweifelsohne als der Mittelpunkt der Heiligkeit in Szene gesetzt – wobei der spezifischen Anordnung der goldenen Unzialschrift eine wichtige

18 Kaiser Heinrich II. 1002–1024 2002, 272 und die geringfügig abweichende Übersetzung bei Pippal 2010b, 110, die allerdings gerade das wichtige Anfangswort *petra* unterschlägt: „Heiliges Grab, Du wirst würdig zu Recht verehrt.“

19 Mt 27,60: „ein Grab, das er in den Felsen hatte hauen lassen. Da wälzte er einen großen Stein vor den Eingang“ (*monumento suo novo quod exciderat in petra et advolvit saxum magnum …*); Mk 15,46: „legte ihn in ein in den Felsen gehauenes Grab und wälzte einen Stein vor den Eingang des Grabes“ (*posuit in monumento quod erat excisum de petra et advolvit lapidem ad ostium monumenti*).

20 Vgl. Pippal 2010b, 110 f.

Rolle zukommt, umschließt sie doch vollständig die Bogenstellung der Graböffnung, die so gleichsam durch eine Buchstabenkette geschützt und gesichert wird. Weder der Engel, noch die Frauen dringen in diesen Bereich ein. In gebührendem, respektvollem Abstand stehen sie neben diesem heiligen und schriftgesicherten *locus*. Nur das Weihrauchgefäß vermag es, die Buchstabenfolge aufzubrechen. Ob Zufall oder nicht: Ausgerechnet das Wort *sepulchralis* wird durch dieses liturgische Gefäß getrennt: SEPUL/CHRALIS. In metaphorischer und zugleich sehr anschaulicher Weise wird hier das Lösen der Siegel selbst gezeigt, über deren Unversehrtheit die römischen Soldaten vergeblich wachen.

Dabei erinnere man sich nochmals an den Begriff *claustra*, mit dem die „Riegel“ des Grabes gemeint waren und der, wie erwähnt, an eine Umfriedung denken lässt. Die Schrift selbst scheint nun diese Funktion zu erfüllen; die Buchstaben, so hat man den Eindruck, fungieren als *claustra* des Grabes, grenzen ab, verschließen, sind auch selbst verschlossen und werden erst durch eine liturgische *actio* geöffnet: Hier die Beweihräucherung (*incensatio*) durch die vorderste Maria, die das Grab wie einen Altar zu Beginn der Messe inzensiert.[21]

Diese Analogie zwischen Altar und Grab ist für die christliche Liturgieallegorese nun völlig geläufig und besonders in diesem Fall nicht abwegig, berücksichtigt man den spezifischen Ort der Miniatur innerhalb der Handschrift und wiederum deren besondere Funktion. Wie anfangs erwähnt, handelt es sich bei der von Heinrich II. gestifteten Prachthandschrift um ein Sakramentar, das die priesterlichen Formeln für die Messe beinhaltet. Die Miniatur mit dem Ostergrab ist genau vor dem Beginn des Messkanons platziert, der mit den Anfangsworten „Te igitur“ anhebt und später in den eucharistischen Wandlungsworten seinen Höhepunkt findet: Der auferstandene, aber abwesende Leib Christi wird nun mit Kelch und Hostie der Gemeinde wieder rituell präsent gemacht, wird in seiner Realpräsenz gefeiert.

Die große T-Initiale des „Te igitur“, aus dessen Stamm goldene Ranken sprießen, symbolisiert das Kreuz Christi, das nicht den endgültigen Tod bedeutet, sondern im Gegenteil das ewige Leben bringt (Abb. 4). Der Buchstabe T, mit dem der Messkanon beginnt, wurde von mittelalterlichen Liturgikern aber nicht nur als Heilszeichen gedeutet, sondern im Sinne des Alten Testaments auch als Schutzzeichen.[22] Im Buch Exodus wird davon berichtet, dass Gott den Israeliten befahl, am Pascha-Fest die „Türpfosten und die Oberschwelle“ (Ex 12,7) mit dem Blut eines Lammes zu bestreichen, um von der letzten der ägyptischen Plagen verschont zu bleiben. Christliche Theologen des Mittelalters verstanden dies so, dass die Türschwellen von den Israeli-

21 In diesem Sinne lassen sich auch die Tücher im Inneren als liturgische Paramente verstehen. Der Liturgieallegorese des Amalarius von Metz zufolge verweist das große Altartuch, das *Corporale*, auf das Leinentuch, in das der Leib Christi gewickelt war, während das kleine Altartuch, mit dem der Kelch gehalten wird, das *Sudarium*, bezeichnet. Amalarius, *Liber Officialis* III, 26. Ed. Hanssens 1948–1950, Bd. 2, 346.

22 Vgl. Suntrup 1980, 293; Schreiner 2000, 69 f.; Dinkler 1962, 97.

ten mit dem Zeichen des Kreuzes versehen wurden. Dieses *signaculum crucis* konnte wiederum mit dem hebräischen Tav oder griechischen Tau (gem. Ez 9,4) in Verbindung gebracht werden. Als Illustration sei auf eine Emailtafel eines Kreuzes aus dem 12. Jahrhundert verwiesen, die Aaron, den Bruder des Moses, zeigt, der den Giebel eines Gebäudes mit einem großen T-Buchstaben markiert (Abb. 8).

Abb. 8: Kruzifix, Detail: Aaron zeichnet mit dem Blut des Lammes den Buchstaben T auf den Giebel eines Hauses (vgl. Ex 12,7–13). 12. Jahrhundert, Grubenschmelz. London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 7234.

Die christliche Exegese beschäftigte sich seit ihren Anfängen mit diesem mystischen Tav, das als letzter Buchstabe des hebräischen Alphabets als Zeichen der Vollkommenheit verstanden wurde und als erster Buchstabe des Wortes „Thora“ die Summe des göttlichen Gesetzes symbolisierte.[23] Folgt man dem Exodus-Bericht selbst, war der Blutanstrich aber, wie gesagt, primär als Raum-Schutz und Grenz-Markierung bedeutsam.

Welcher Raum wäre das nun im Falle des Regensburger Sakramentars? Es ist, so meine These, der Schriftraum des Messkanons, den allein der Priester zu beschreiten hat. Dass diese Interpretation keinesfalls zu gewagt ist, mag ein Vergleich mit zeitgenössischen Messordines belegen. So wird im *Ordo romanus* der Übergang von der Präfation zum Opfergebet – vom Jubelgesang des Sanctus zum stillen Opfergebet – mit den Worten kommentiert: „Es erhebt sich allein der Bischof und betritt stillschweigend den Kanon“ (*Surgit solus pontifex et tacito intrat canonem*).[24]

23 Vgl. Suntrup 1980, 290 f.; Schreiner 2000, 69–72.

24 *Ordo secundum Romanos* (Ordo V). Andrieu 1948, Bd. 2, 209–227. Seit dem 8. Jahrhundert war es üblich, dass nach dem laut gesungenen *Sanctus* kurz vor dem Kanon allgemeine Stille einkehrte. Die

Ganz offensichtlich wird der Messkanon hier als eine Art virtueller Raum verstanden, in den – wenn auch metaphorisch – der Zelebrant alleine zu schreiten hat (*intrat*). In diesem Sinne lässt sich die T-Initiale im Sakramentar als *signum* verstehen, das erstens die Aufgabe hat, den Schriftraum des Messkanons als exklusiven Heilsraum zu kennzeichnen und zweitens als Grenzmarkierung fungiert, die vor unbefugtem Zugang zu warnen hat. Dies wird auch durch die spezifische materielle Gestaltung der Initialzierseite nahe gelegt, die in ihrem ornamentalen Reichtum ja nicht *lesbar* im eigentlichen Sinne ist, sondern den Blick vielmehr auf sich zieht, diesen Blick bindet und auch fordert – lassen doch die Goldranken, die über die Majuskel-Buchstaben ausgebreitet sind, diese wie hinter einem metallenen Sperrgitter verschwinden.[25] Dieser Effekt tritt noch deutlicher zutage, bedenkt man die originalen Rezeptionsbedingungen der Zeit vor 1000 Jahren, die wenig mit der gleichmäßigen Ausleuchtung einer „Grazer Buchwiege“ zu tun hatten (Abb. 9), sondern von den changierenden Lichteffekten des Kerzenlichtes bestimmt wurden. Unter diesen Bedingungen dominierte der metallische Glanz des Blattgoldes den ästhetischen Eindruck (Abb. 10).

Abb. 9: Grazer Buchtisch. Standort: Digitalisierungszentrum der SLUB Dresden.

Abb. 10: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 16r.

Während die große T-Initiale dadurch sicherlich noch mehr an Präsenz gewann, verschwanden die folgenden Worte unter dem flächendeckenden Rapport des Rankenornaments, das sich vor die Buchstaben wie ein undurchdringliches Metallgitter legte.

Gemeinde hatte nun zu verstummen und sich zu verbeugen, das anschließende Opfergebet wurde allein vom Priester mit gedämpfter Stimme rezitiert. Vgl. Jungmann 1962, Bd. 2, 174f.

25 Vgl. hierzu auch Frese 2014, 4f.

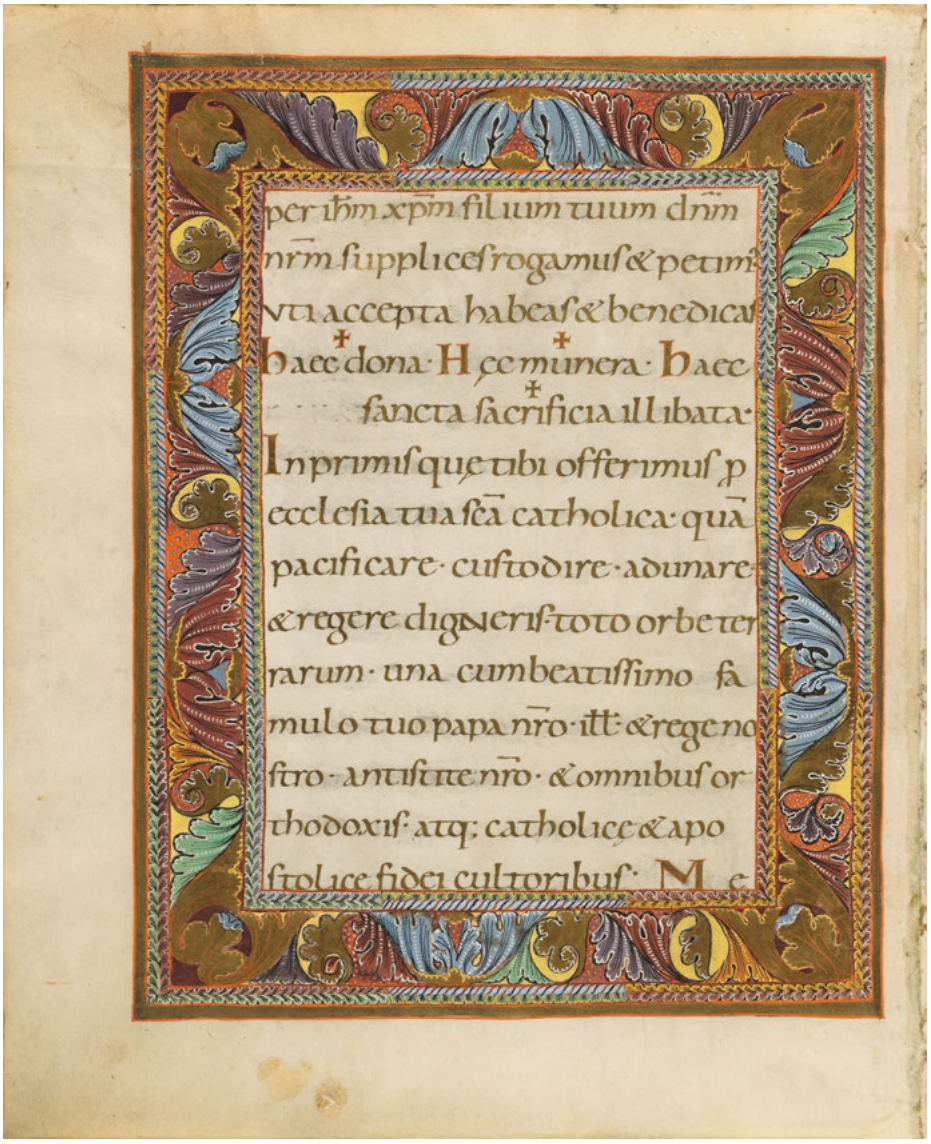
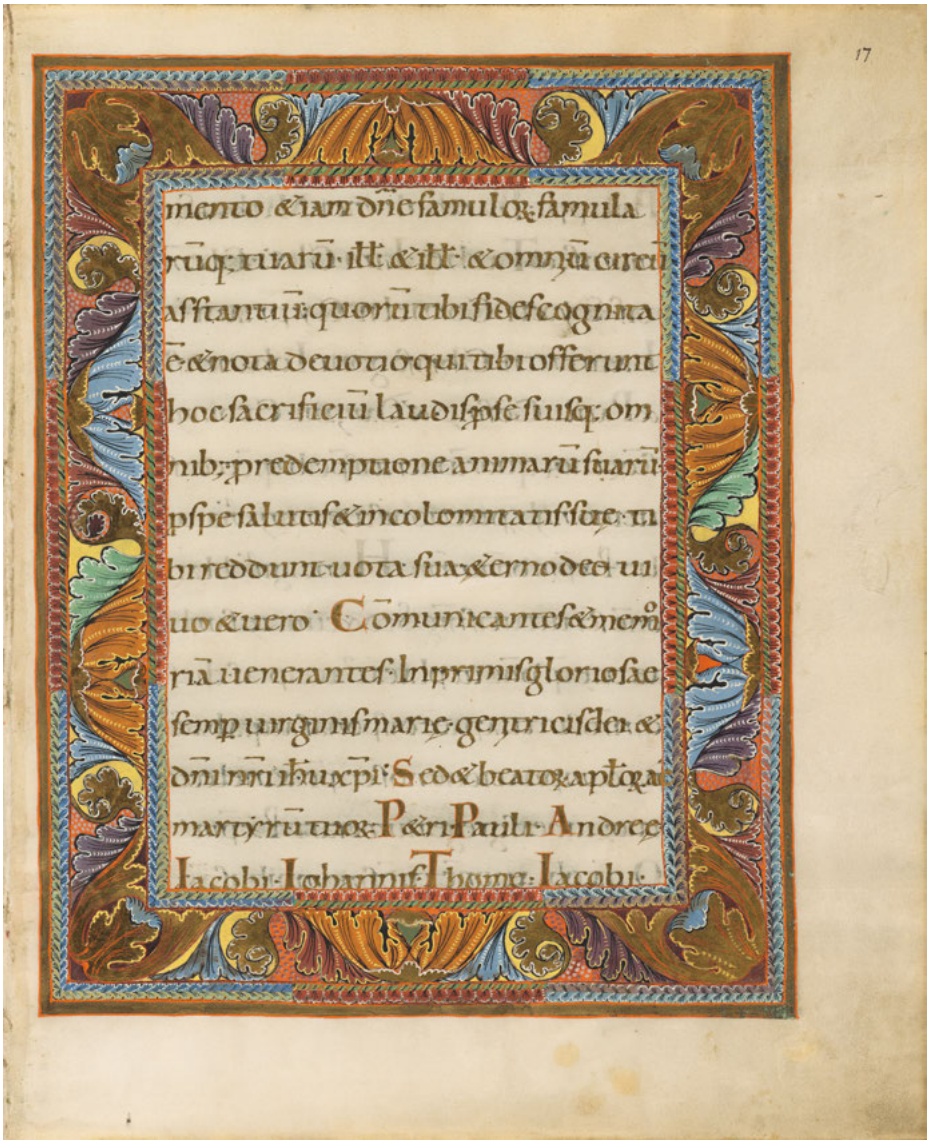


Abb. 11 (beide Seiten): Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 16v–17r.

Blätterte der Diakon für den zelebrierenden Priester nun weiter, hatte er den Text des Opfergebets in größter Klarheit und bester Lesbarkeit vor Augen (fol. 16v-17r, Abb. 11). Auf blankem Pergament mit Goldtinte geschrieben und in großzügigem Zeilenabstand angeordnet, präsentierte sich ihm der Kanon in Unzialbuchstaben. Umrahmt



von einer breiten Bordüre mit buntem, üppigem Rankenwerk wurde ihm dieser Text zudem wie in einem Tableau präsentiert. Dabei wurde offensichtlich darauf geachtet, den ornamentalen Zusammenschluss der beiden gegenüberliegenden Seiten zu einem Doppeltableau zu wahren: So fällt auf, dass die Form der großen Blattmo-

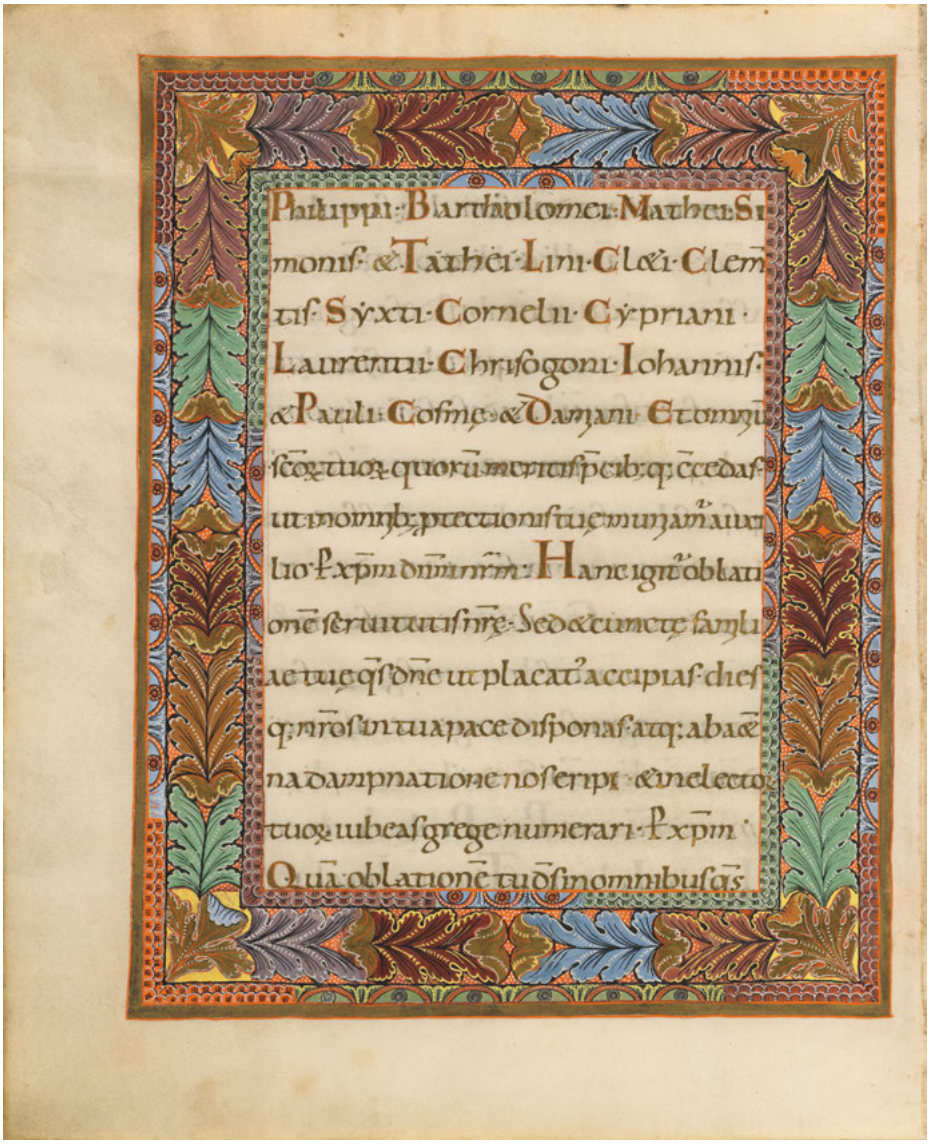
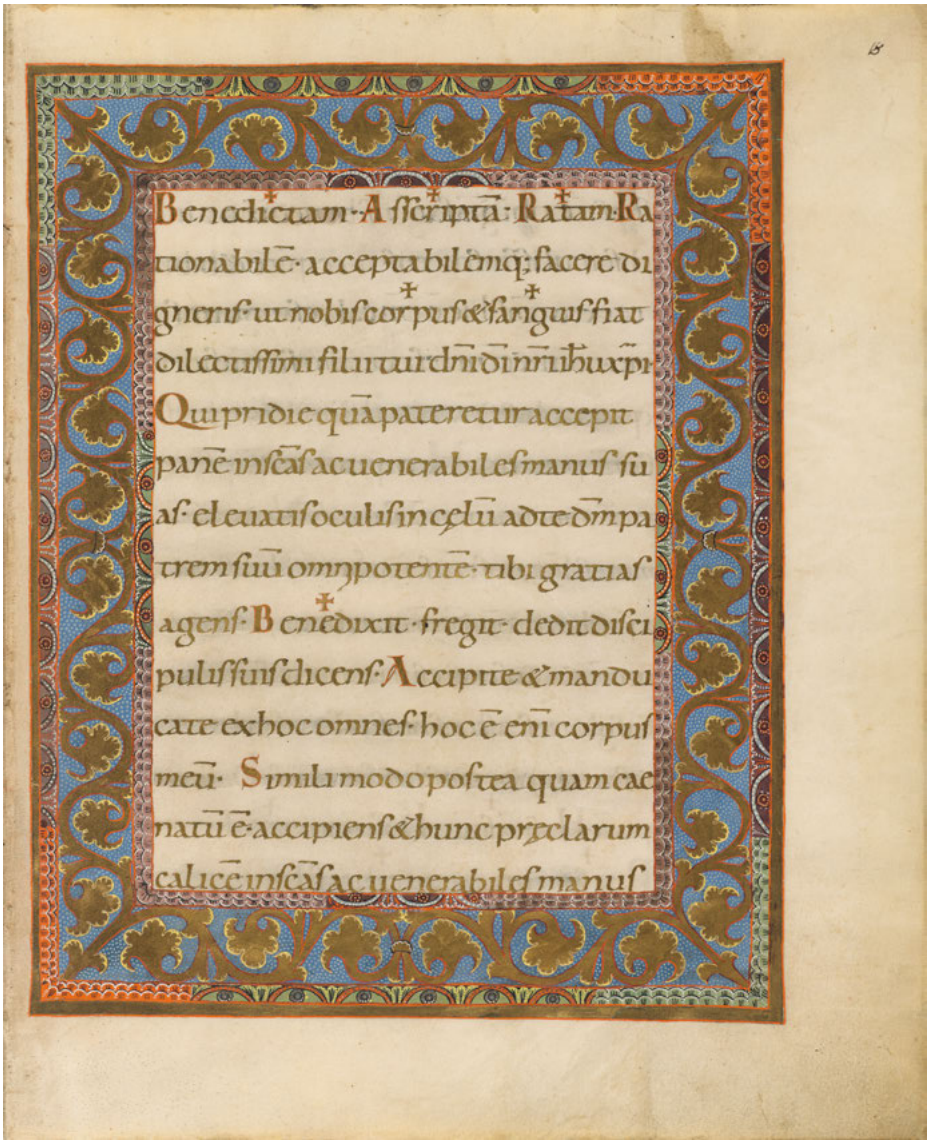


Abb. 12 (beide Seiten): Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 17v–18r.

tive ziemlich genau übereinstimmt und nur in der Kolorierung variiert.[26] Dies muss umso mehr auffallen, als dies für die direkt darauffolgende Doppelseite wiederum *nicht* zutrifft (Abb. 12). Hier sind links (fol. 17v) achtlappige Blätter in recht akkuratem

26 Diese ornamentale Angleichung bestimmt auch die prächtigen Doppelblätter im Kalenderteil des Sakramentars (fol. 5v–10r).



Rapport angeordnet, rechts (fol. 18r) dagegen wellenförmig schwingende Goldranken vor blauen Grund.[27] Beim aufmerksamen Rezipienten, der nicht nur den Text liest,

27 Interessant ist allerdings, dass die schmalen Bänder, die die breiten Mittelbänder rahmen, motivisch übereinstimmen, sodass der Zusammenschluss der gegenüberliegenden Seiten – wenn auch auf subtile Weise – gewahrt bleibt. Vgl. Pippal 2010b, 116.

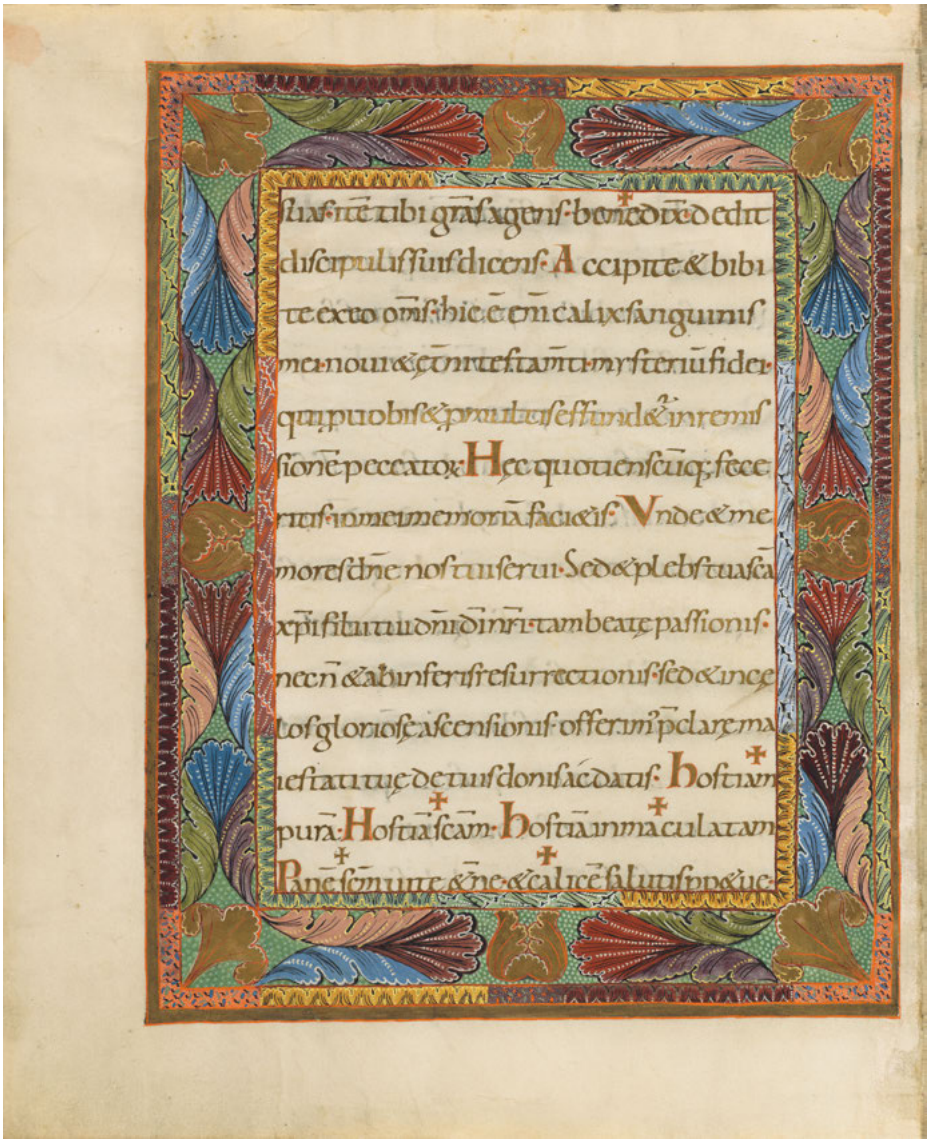
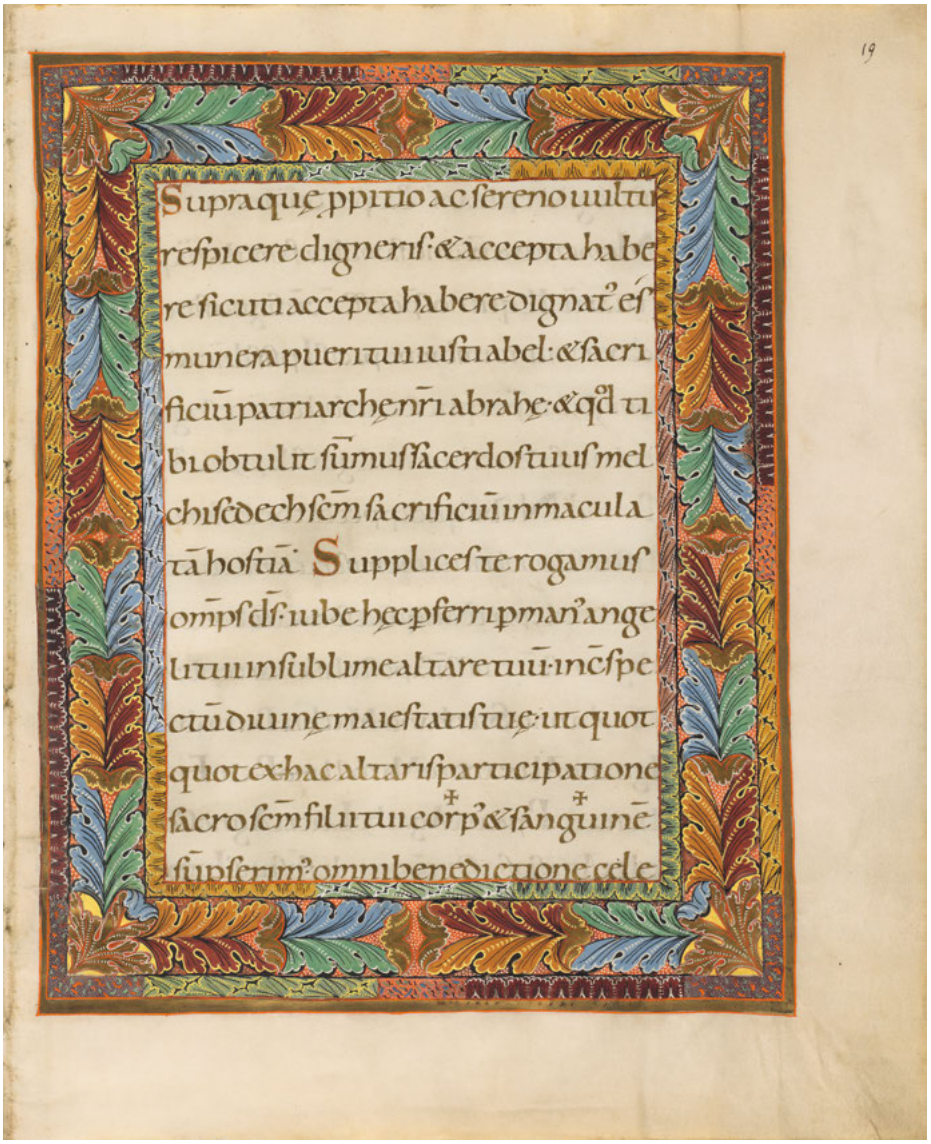


Abb. 13 (beide Seiten): Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, fol. 18v–19r.

sondern auch auf den spezifischen Einsatz des Ornaments achtet, stellt sich an dieser Stelle ein überraschender *Déjà-vu*-Effekt ein. Und richtig: Genau diese Goldranken auf blauem Grund waren bereits auf der Seite mit dem Heiligen Grab zu sehen (fol. 15v).[28] Was ist aber auf dieser derart gleichartig ausgezeichneten Textseite zu lesen? Es ist

28 Vgl. Pippal 2010b, 57, 110, 116.



wohl nicht zufällig der mit einer Vielzahl an Benediktionskreuzen versehene Text, der den Höhepunkt des Messkanons beinhaltet – kulminierend in den Wandlungsworten: „Dies ist nämlich mein Leib“ (*Hoc est enim corpus meum*). Die Fortsetzung des Wandlungsgeschehens folgt auf der nächsten Seite (fol. 18v, Abb. 13). Hier nun wird auch der „Kelch des Blutes“ (*Hic est enim calix sanguinis*) aufgerufen und entsprechend vom Priester gesegnet. Umrahmt wird der Text von langestreckten, schräg

angeordneten Blattformen zwischen Goldknospen, wie sie ein zweites Mal nur auf der Kreuzigungsseite zu sehen sind (fol. 15r).[29] Durch diese ornamentale Einkleidung stellt sich das Textblatt 18 in seinen beiden Seiten (*recto* und *verso*) gewissermaßen als umgekehrte ‚Reprise' der Bilderfolge auf fol. 15 dar, wobei die Kreuzesminiatur (fol. 15r) mit dem „Kelch des Blutes", das Bild des Ostergrabes (fol. 15v) mit dem Leib Christi verlinkt wird. In einer raffinierten Referenzstruktur werden die beiden Kanonbilder mit dem späteren Einsetzungsbericht verbunden und damit im engsten Sinne als eucharistische Bilder ausgewiesen – ein in der Illustration des Messkanons einmaliger Fall.[30] Berücksichtigt man die kodikologische Expertise, so stellt sich heraus, dass die beiden Blätter 15 und 18 sogar direkt *physisch* miteinander verbunden sind: In der Analyse des Lagenaufbaus erweisen sie sich als die beiden Hälften *eines* Doppelblattes.[31] Das Ornament verdeutlicht und verstärkt diese für den Benutzer des Buches kaum sichtbare, aber sehr materielle Verbindung.

Das heißt wiederum: Der Raum des Opfergebets wird zwar durch das Signum der *Te igitur*-Initiale eingeleitet und geschützt, steht aber mit den beiden vorgeschalteten Kanonbildern in unmittelbarer Verbindung. Der Schriftraum wird hier gleichsam ‚mitgesehen' und proleptisch eröffnet. In diesem Sinne steht auch das einzigartige Osterbild bereits im Zeichen erfüllter Gegenwart. Schließlich wird das *Non est hic* des Engels am Grabe virtuell vom Herrenwort *Hoc est corpus meum* sekundiert. Derart sensibilisiert fällt auf, dass das von den Lanzen ausgesparte und isoliert hervorgehobene Wort *CASSI* von der Spitze der Grabkuppel durchstoßen wird (Abb. 5). Im direkt anschaulichen Sinne wird die „Leere" von dem hoch aufragenden Felsengrab selbst durchbrochen. Das phantastisch anmutende Mausoleum füllt mit seiner Präsenz gleichsam das Vakuum. Es erscheint nicht allzu kühn, diese verehrungswürdige *petra sepulchralis* mit dem Leib des auferstandenen Christus selbst zu identifizieren. Der Blick auf ein nur wenige Jahrzehnte jüngeres Artefakt mag diese Deutung stützen: Im Regensburger Benediktinerkloster St. Emmeram befindet sich in der Mitte des Doppelportals ein Relief aus Kalkstein, das in der Zeit um 1060 hergestellt wurde und den

29 Vgl. Pippal 2010b, 116f.

30 Tatsächlich ist es bemerkenswert, dass in frühmittelalterlichen Sakramentaren die Wandlungsworte des Messkanons selbst niemals direkt illustriert wurden. Schon Elbern stellte fest: „Es ist sehr merkwürdig, dass der Messkanon, der wichtigste Teil der Liturgie und der Kern des Sakramentars, im frühen Mittelalter keine weitere bildliche Ausschmückung erfahren hat. Hätte es nicht nahegelegen, beispielweise die in der ‚Wandlung' der Messe wiederholte Einsetzung der Eucharistie mit einer entsprechenden Darstellung des ‚Letzten Abendmahls' oder der ‚Apostelkommunion' zu begleiten? [...] Ist es fromme Scheu, die das eigentliche Mysterium des christlichen Kultes ganz ohne Bild belässt, es vielmehr dem ‚Worte' allein vorbehält?" Elbern 1965, 61.

31 Dieses Doppelblatt wurde zunächst aus zwei Einzelblättern zusammengefügt und dann in die dritte Lage des Codex (fol. 12–21), einem Quinternio aus fünf Doppelblättern, integriert. Vgl. Klemm 2004, 32; Gullath 2010, 11.

thronenden Christus mit Buch und Segensgestus zeigt (Abb. 14).[32] Umschlossen wird diese Figur von folgender Schrift in Kapitalbuchstaben:

> CUM PETRA SIT DICTUS STABILI P[ro] NUMINE / XPC ILLIVS / IN SAXO SATIS APTE CONSTAT IMAGO
> („Weil Christus wegen seiner unerschütterlichen Göttlichkeit Fels [*petra*] genannt wird, besteht dieses sein Bild ganz zu Recht aus Stein [*saxo*]“)

Abb. 14: Salvator-Relief. Regensburg, St. Emmeram.

32 Vgl. Wittekind 2009, Kat.-Nr. 67 (Heidrun Stein-Kecks) und Kat.-Nr. 186 (Matthias Untermann). Das Relief wurde der Stifterinschrift zufolge in den Jahren der Regierungszeit des Abtes Reginward (1048–1064) angefertigt. Vgl. Raff 2008, 57.

Bemerkenswert an dieser lange Zeit ignorierten Inschrift ist nicht nur, dass explizit die Steinqualität des Artefakts thematisiert wird.[33] In unserem Zusammenhang noch interessanter ist, dass das Wort *petra* in größtmöglicher Deutlichkeit als eine Bezeichnung für Christus herausgestellt wird – eine Bezeichnung, die für dessen „unerschütterliche Göttlichkeit" (*stabili pro numine*) stehen soll und mit Sicherheit auch im eucharistischen Sinne zu verstehen ist.[34]

Im Sakramentar Heinrichs II. – eine Handschrift, die wohlgemerkt in St. Emmeram hergestellt wurde – scheint dieser semantische Bezug bereits bekannt zu sein und für das Verständnis der Miniatur auf fol. 15v vorausgesetzt zu werden: Christus, der Fels, wird hier „würdig" und „zu Recht" im Bild des Mausoleums verehrt. Der *locus*, auf den der Engel des Herrn hinweist, mag zwar „leer" sein; die Miniatur zeugt aber in ihrer Gesamtheit von der Gegenwart Gottes, konkreter: der sakramentalen Präsenz Christi. Die schiere Größe des alles überragenden Felsengrabes führt vor Augen, dass diese Präsenz von potentiell ubiquitärem Charakter ist: Sie allein vermag es, Grenzen zu sprengen und geschiedene Binnenräume miteinander zu verbinden. Der kalkulierte Einsatz von Ornament und Schrift verdeutlicht aber, dass die spezifischen Grenzen zwischen Innen und Außen, dem Heiligen und dem Profanen, dennoch bestehen bleiben. Nicht zuletzt ist die Prominenz des Christusgrabes selbst der beste Beweis dafür, dass das Numinose an konkrete, als sakral ausgewiesene Orte, Monumente und Materialien gebunden bleibt. *Venite videte locum* ...

33 Vgl. Raff 2008, 57f.

34 Die Vokabeln *petra* und *saxum* auf dem Salvator-Relief rekurrieren auf die in St. Emmeram geläufige Exegese von Deut 32,13f. im sakramentalen Sinne. Dies konnte Michele Vescovi nachweisen. Ich beziehe mich auf seinen Vortrag „Words, Images, Memory. St. Dionysius in Regensburg" (18. Mai 2017; Heidelberg, IEK). Vgl. auch das Interview mit Nele Schneidereit: https://sfb933.hypotheses.org/tag/relics (Stand April 2018).

Literaturverzeichnis

Andrieu, Michel (Hg.) (1948), *Les ordines romani du haut moyen age*, Bd. 2 (Spicilegium Sacrum Lovaniense 24), Paris.

Brenk, Beat (2011), „Das Trivulzio-Elfenbein und seine antiarianische Mission“, in: Tobias Frese und Annette Hoffmann (Hgg.), *Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text* (Festschrift für Lieselotte E. Saurma), Berlin, 245–257.

Dem Himmel entgegen (2012), *Dem Himmel entgegen – 1000 Jahre Kaiserdom Bamberg 1012–2012* (Katalog zur Sonderausstellung des Diözesanmuseums Bamberg, 2002), hg. von Norbert Jung und Wolfgang F. Reddig, Petersberg.

Dinkler, Erich (1962), „Kreuzzeichen und Kreuz. Tav, Chi und Stauros“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5, 93–112.

Elbern, Victor H. (1965), „Über die Illustration des Messkanons im frühen Mittelalter“, in: Peter Bloch und Joseph Hoster (Hgg.), *Miscelanea pro Arte* (Festschrift für Hermann Schnitzler), Düsseldorf, 60–67.

Frese, Tobias (2010), „Die Maiestas Domini als Bild eucharistischer Gegenwart“, in: Rebecca Müller und Martin Büchsel (Hgg.), *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild“: Revision eines Begriffs*, Berlin, 41–61.

Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin.

Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘. Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil und Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Berlin / Boston, 1–15.

Ganz, David (2015), *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin 2015.

Garrison, Eliza (2012), *Ottonian imperial art and portraiture. The artistic patronage of Otto III and Henry II*, Farnham.

Gullath, Brigitte (2010), „Kodikologie und Geschichte des Sakramentars Heinrichs II.“, in: *Sakramentar Heinrichs II. Handschrift Clm 4456 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Kommentarband mit Beiträgen von Rolf Griebel u. a.), Gütersloh, 9–27.

Hanssens, Ioannes M. (Hg.) (1948–1950), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Bd. 1–3, Città del Vaticano.

Jungmann, Josef Andreas (1962[5]), *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde., Wien.

Kaiser Heinrich II. 1002–1024 (2002), *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (Begleitband zur Bayerischen Landesausstellung 2002, Bamberg, 9. Juli–20. Oktober 2002), hg. von Josef Kirmeier, Stuttgart.

Kitzinger, Beatrice (2013), „Illuminierte Wandlung: Te igitur-Initialen und Kanonbilder“, in: Ulricke Surmann und Johannes Schöer (Hgg.), *Trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht* (Jahresausstellung „Art is Liturgy“ in Köln), Köln, 117–123.

Klemm, Elisabeth (2004), *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Bd. 2, Textband, Wiesbaden.

Kuder, Ulrich (1998), „Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei“, in: Gerd Althoff et al. (Hgg.), *Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen*, Sigmaringen, 137–234.

LCI (1968): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hg. von Engelbert Kirschbaum, Rom / Freiburg / Basel / Wien.

Pippal, Martina (2010a), „Der Einband“, in: *Sakramentar Heinrichs II. Handschrift Clm 4456 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Kommentarband mit Beiträgen von Rolf Griebel u. a.), Gütersloh, 29–37.

Pippal, Martina (2010b), „Die malerische Ausstattung“, in: *Sakramentar Heinrichs II. Handschrift Clm 4456 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Kommentarband mit Beiträgen von Rolf Griebel u. a.), Gütersloh, 51–123.

Pracht auf Pergament (2012), *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180* (Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 19. Oktober 2012–13. Januar 2013), hg. von Claudia Fabian, München.

Raff, Thomas (2008), *Die Sprache der Materialien*, Berlin.

Regensburger Buchmalerei (1987), *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters* (Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, 16. Mai–9. August 1987), hg. von Florentine Mütherich und Karl Dachs, München.

Schreiner, Klaus (2000), „Buchstabensymbolik, Bibelorakel, Schriftmagie. Religiöse Bedeutung und lebensweltliche Funktion heiliger Schriften im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (Hgg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wien / Mailand, 59–103.

Suntrup, Rudolf (1980), „Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften“, in: Christel Meier und Uwe Ruberg (Hgg.), *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden, 278–382.

Swarzenski, Georg (1901), *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig.

Wittekind, Susanne (2009), *Romanik* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 2), München.

Bildnachweise

Abb. 1–5, 7, 11–13: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456.

Abb. 6: Donati, Angela / Gentili, Giovanni (Hgg.) (2005), *Costantino il grande, la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente* (Ausstellungskatalog), Rimini, 259.

Abb. 8: Schreiner 2000, 73.

Abb. 9: Wikipedia. Art. „Grazer Buchtisch“, von Pondus – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8694771.

Abb. 10: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4456, Foto des Autors.

Abb. 14: *St. Emmeram zu Regensburg* (Kleine Kunstführer 573), Regensburg: Schnell & Steiner, 2007[15], 5.

Elisa Pallottini

The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050)

Around 1050, a magnificent crucifix was donated to the former female collegiate church of St Nikomedes (now parish church) at Borghorst, Westphalia (Fig. 1–2).[1] The Borghorst Cross, as this crucifix is more commonly known, is a reliquary splendidly decorated with gold, gems and precious stones, as was a long-standing custom in church practice. Just like many other reliquaries of the same period, it includes inscriptions to identify the images depicted on both sides of the cross and the relics concealed inside. These inscriptions form the subject of this paper. Using the Borghorst Cross as a case study, this article hopes to contribute to a better understanding of the interplay between inscriptions and relics, by exploring how writing, as both a textual and visual device, interacted with the physical context in which the relics were placed, contributed to its meanings, and engaged medieval audiences.[2] The type of context that concerns us here is, first, that of the portable reliquary and, second, the wider architectural and liturgical context in which the inscribed reliquary was displayed and set in motion, as an object meant to be seen and contemplated by the faithful who came to pray in the church.

Although the focus is on one case study, the methodology of this paper has been developed on the basis of a large corpus of inscribed reliquaries from western medieval Europe.[3] It addresses the inscriptions as material components of all reliquaries, exploring their textual and visual functioning within the larger system to which they belong. Using the epigraphic programme of the Borghorst Cross, I argue that the ways in which epigraphic texts on reliquaries conveyed meanings and contributed to these objects' significance and functions, were inherently linked to the interactions between the inscribed text and its context, including the inscriptions' interactions with the surrounding images, materials, decorations, the shape of the reliquary, the relics concealed inside, and the faithful, the author or spectators of the epigraphic object. The cross of St Nikomedes allows me to explore some of these interactions,

1 For further information on the church, see Jázai 1988.

2 In recent years, scholars have devoted considerable attention to the materiality of writing, its visual properties and interactions with the monumental context. This is the main research focus of the Heidelberg Collaborative Research Center 933 "Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographical Societies"; see, for instance, in the MTK-series, Frese/Keil/Krüger 2014; for inscriptions in particular, see Berti et al. 2017. See also the collection of essays on inscriptions from a wide range of contexts across the medieval world, in Eastmond 2015a. Studies on the interactions between inscriptions and reliquaries from the Byzantine world include Hostetler 2012.

3 This paper is a result of my postdoctoral research project on inscriptions and the cult of relics in western medieval Europe (2014–2017), as part of the VIDI-project *Mind over Matter. Debates about relics as sacred objects, c. 350–c. 1150*, led by Dr. Janneke Raaijmakers at Utrecht University (2013–2019).

Open Access. © 2019 Elisa Pallottini, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-004

Fig. 1: Borghorst (Germany), cross reliquary from St Nikomedes, obverse.

Fig. 2: Borghorst (Germany), cross reliquary from St Nikomedes, reverse.

focusing more on the impact of the epigraphic presence on the construction of the reliquary than on the visual impact of the inscribed reliquary within its appropriate context of veneration.

While the Borghorst Cross is one of the finest exemplars of reliquaries from western medieval Europe, it has, strangely enough, received only modest attention from scholars. The best-known studies on the cross focus on the symbolism associated with the precious materials used in its design, particularly the rock crystal, and on the cross's date of composition and stylistic features.[4] The crucifix's inscriptions have been all but ignored in the literature. The slight attention they have received has been directed to their textual content only, despite the fact that the remarkable physical appearance of the inscriptions indicates that they worked simultaneously on multiple levels that did not necessarily require reading.[5]

This paper therefore constitutes a first attempt to understand the cross in its epigraphic dimension, and to answer the question how its inscriptions were meant to 'work'. To be able to answer this question properly, I will look not only at the inscriptions' textual content, but also at the technique used for making them, their spatial organization and their correlation with the adjacent images, materials, and other inscriptions. Together, the collected observations reveal that the reliquary's inscriptions worked on many levels to construct and express the cross's multivalent messages conveyed by its intricate relationship of texts, writing, imageries and relics.

1 Reading the Borghorst Cross

The Borghorst Cross is a Latin cruciform reliquary measuring 41.1 × 28.4 cm.[6] It consists of a wooden core over which have been applied gold sheets on the front and gilded copper sheets on the back. Two Fatimid rock crystal flasks, filled with relics wrapped in red silk, are incorporated into the vertical shaft and are visible from both sides; one flask of elongated shape is placed at the crossing of the arms, while another smaller flask is inserted at the foot of the cross. A rock crystal cabochon is inserted into the upper shaft, in axis with the vessels. On the obverse, the narrative

4 For a detailed analysis of the use of the rock crystal, its symbolism and interaction with the iconographic programme of the Borghorst Cross, see Gerevini 2014; see also Bagnoli 2011, 138. For the cross's dating and stylistics, see Eickel 1968; Lasko 1994, 134–135; Reudenbach 2009, 354, Nr. 126 (Andrea Schaller); Bagnoli et al. 2011, 174, Nr. 77 (Martina Bagnoli);Althoff et al. 2012, 147, Nr. 27 (Gerd Althoff); Kurtze 2017, 70 f., with further bibliography.

5 For the transcription and translation of the inscriptions, see further in this article; for other editions, see, for instance, Eickel 1968; Bagnoli et al. 2011, 174, Nr. 77 (Martina Bagnoli), with further bibliography; Kurtze 2017, 72, 77.

6 Cf. Bagnoli et al. 2011, 174, Nr. 77 (Martina Bagnoli). The reliquary was stolen in 2013 and recovered in 2017, see Roll 2017. The current location of the cross is unknown.

presents embossed images and inscriptions framed by multicoloured stones and pearls set within a subtle pattern of filigree (Fig. 1). The reverse displays engraved figurative motifs framed by a set of two inscriptions, all filled with a black pigment on a gilded background (Fig. 2). The inscriptions are of two types. One comprises nominal inscriptions that identify the images of celestial entities and of the two patrons of the reliquary, while the other is a list of the relics contained in the cross, ending with a prayer for intercession.

The crucifix was commissioned around 1050 by Abbess Bertha, possibly the third of this name since the foundation of the abbey in 968,[7] to house a group of seventeen relics which the Holy Roman Emperor Henry III (d. 1056) donated to the community shortly after he ascended to the throne in 1046.[8] The named images of Emperor Henry and Abbess Bertha figure on the front and the back of the cross at the bottom of the vertical shaft, a common position for donors' portraits on cross reliquaries.[9] While the identity of the artist(s) and the exact location of the workshop responsible for the execution of the cross cannot be determined with certainty, it has generally been associated with Essen. Stylistically, the reliquary is indeed similar to a group of liturgical objects commissioned by Abbess Theophanu of the abbey in Essen around 1040, particularly with an altar cross and a binding for a Gospel book.[10] This again suggests that the crucifix was manufactured in the central decades of the 11th century.

The palaeography of the inscriptions also points towards this dating, showing a typical eleventh-century majuscule script mixing capital letters with a few uncial and gothic forms (*H*, *E*, *OR*). Despite the different aspect of letters due to the use of a different writing technique on each side, all inscriptions seem to have been realized at the same moment when the cross was produced, as their palaeography, textual contents, and spatial distribution show. The texts are intimately linked to the reliquary's visual programme, in such a way that, without its inscriptions, the cross would have had neither the same meaning nor the same appearance. Because they are conceived as parts of a larger ensemble, these texts work in concert with the adjacent images and materials.

On the obverse, the images and names of Saints Cosmas, Peter, Paul and Damian are arranged in couples along the horizontal arm, on both sides of the reddened ampulla; they are all depicted in standing position holding attributes. From the left to the right, the texts read:

7 Kurtze 2017, 72f.

8 The dating follows Kurtze 2017, 72f.; see also Bagnoli et al. 2011, 174, Nr. 77 (Martina Bagnoli).

9 Other examples from Germany are the Cross of Abbess Mathilda of Essen and Duke Otto of Swabia (c. 980), the (second) Cross of Abbess Mathilda (beginning 11th c.), the Cross of Countess Gertrude of Brunswick (c. 1038), and the Cross of Bishop Herimann and Abbess Ida from St Maria im Kapitol at Cologne (second half 11th c.).

10 Kurtze 2017, 72f.; Althoff et al. 2012, 144, Nr. 26 (Gerd Althoff).

S(anctus) COSMAS
S(anctus) PETRVS
S(anctus) PAVLVS
S(anctus) DAMIANVS

Each nominal group consists of a single line that extends on either side or next to the body or attribute of a saint, a common layout for nominal inscriptions identifying images depicted in mural paintings and on metal works since the Carolingian period.[11] The *titulus* of Saint Cosmas is arranged in a horizontal line to the left and right of the head of the saint, who is represented without the nimbus and holding a banner, like his companion Damian on the opposite side of the row. Those of the other three saints run perpendicularly either from the bottom to the top, in the case of Saint Peter on the left-hand side, or from the top to the bottom, in the case of Saints Paul and Damian on the right-hand side. We may not be able to understand entirely the choices underlying the layout of the inscriptions, but if some common patterns can be found, one of them is that the vertical inscriptions are arranged in such a way that letters are always oriented towards the center of the cross, so as to emphasize the correlation of the saints with the relics collected in the central ampulla. It has been suggested that these gold reliefs, together with the one depicting the Crucifixion above the central flask, were originally part of another artefact, and were incorporated into the cross at the time of its execution.[12] If this was the case, the inscriptions must have been added to the *spolia* intaglios at the moment of their reuse on the reliquary. Hitherto, the images and the inscriptions have been considered by scholars as an indistinct unit, but the layout of the scripts and their graphic analogies with the other texts inscribed on the reliquary suggest that these nominal inscriptions have been expressly designed for this cross.

The Crucifixion occupying the space between the upper cabochon and the central flask is the only scene on the cross that appears to be without inscriptions (Fig. 3). The absence of writing from this scene is all the more noticeable considering the extraordinary recurrence with which the *titulus* of the Cross or Christ appears in the Crucifixions depicted on all kinds of media since the early Middle Ages.[13]

Because scholars have questioned that the relief was an original part of the cross, it is not possible to determine whether or not there might have been an inscription to accompany the Crucifixion in the original setting.[14] Be this as it may, the absence of writing here demonstrates that the inclusion of inscriptions was not obligatory, nor homogeneous, but was a matter of choice. Many reliquaries indeed bear no inscriptions, nor was the use of writing on a single object always consistent—note that just

11 Debiais 2017a, 28–30.
12 See the discussion in Kurtze 2017, 76, in relation also to the restoration of the cross in 1975–1976.
13 Cf. Debiais 2017a, 82–86. See also Boston 2003.
14 For instance, the *titulus crucis* or the (double) trigram *IHS* (*XPS*).

Fig. 3: Borghorst Cross, obverse, detail of the Crucifixion on the upper arm.

some parts were inscribed, and others were not. Although the choices are not always easy to reconstruct, they are different in each case and may rely on both pragmatic and symbolic reasons. They are, as such, expressions of the significance of writing. Inscriptions, whenever present, are never accidental or superfluous records, but contribute to the creation of a meaning, even when the texts could not be easily seen or read, or were called upon to identify images that might have been easily recognizable in themselves.

On the lower shaft, a scene displaying a kneeling figure being received by two angels completes the narrative (Fig. 4). Two inscriptions identify the figures respectively as:

HEINRIC(us) I(m)P(e)R(ator)
ANG(e)LI

Texts and figurative representations share the same background, with letters placed between the angels' wings, just below a red cameo, and along the outstretched arms of the Emperor, and in contact, too, with the angels' hands. The figure of the Emperor is drawn in the same praying gesture as that of a second kneeling figure on the back, both sharing the same portion of the shaft comprised between the two rock crystal flasks. The scene features the identified image of "Bertha the Abbess" with hands raised towards the blessing hand of God (Fig. 5). The text, engraved and filled in with black, reads:

BERTHA ABB(atiss)A

Placed in a horizontal line at the intersection between the kneeling figure, below, and the hand of God, above, the nominal inscription simultaneously separates and connects the two portions of the space occupied by the representations of both terrestrial

Fig. 4: Borghorst Cross, obverse, detail of the lower arm.

Fig. 5: Borghorst Cross, reverse, detail of the lower arm.

and celestial entities, linking the identified image of Bertha to the entire composition. It includes a vegetal scroll that expands on the upper and horizontal axes and alludes to the *lignum vitae*, the biblical Tree of Life, symbol of Christ's sacrifice as a source of salvation.[15] Although the nominal inscription forms a syntactically independent unity, it participates in the meaning of the lengthy inscription which revolves in a clockwise direction around the back of the cross (Fig. 2). It is a list of relics, ending with the prayer for intercession addressed by Abbess Bertha to the whole community of saints. The inscription can be transcribed and translated as follows:[16]

15 The Tree of Life appears in Rev. 22:1–2: "Then the angel showed me the river of the water of life, bright as crystal, flowing from the throne of God and of the Lamb through the middle of the street of the city; also, on either side of the river, the tree of life with its twelve kinds of fruit, yielding its fruit each month. The leaves of the tree were for the healing of the nations". As Stefania Gerevini pointed out, the vegetal scroll and the rock crystal flasks on the Borghorst Cross replicate the relative positions of the Tree of Life and the river; see Gerevini 2014, 96. A monumental representation of the Tree of Life can be found in the apse mosaic of San Clemente in Rome, where the relics had perhaps been inserted into the wall, as suggested by the text of the inscription that runs at the base of the apse, see Riccioni 2006.

16 My transcription and translation. The slash (/) indicates the change of direction of the text following the contours of the cross. The punctuation marks (< >) indicate the letters placed below the line of writing.

HEC SVNT NOMINA ISTORV(m) S(an)C(t)ORV(m) DE LIGNO D(omiI)NI DI SPO<N>DIA D(omi)NI DE LECT/O MARIE MATRIS D(omi)NI DE CORPORE S(an)C(t)I PE/TRI AP(osto) L(i) S(ancti) ANDREE AP(osto)/L(i) S(an)C(t)I BARTHOLOMEI AP(osto)L(i) S(ancti) STEPHANI / M(artyris) / S(ancti) NICOMEDIS S(ancti) MAVRICII S(ancti) PANCRACII S(ancti) L/AVRENCII S(ancti) CRI/STOFORI S(ancti) CLEMENTI<S> S(ancti) NICOLAI DE SCA/ PVLA S(ancti) SIMEONIS S(anctae) MARIE MAGDAL(enae) / S(anctae) AGATHE V(irginis) ISTI E/T OMNES S(an)C(t)I INTERCEDANT / PRO ME PECCATRICE ET PRO OMNIBVS ILLIS QVI ALIQVID BONI AD HOC SIG/NACVLO FECERVN/T.
These are the names of those saints, of the wood [of the Cross] of the Lord, of the sponge of the Lord, of the bed of Mary mother of the Lord, of the body of Saint Peter apostle, of Saint Andrew apostle, of Saint Bartholomew apostle, of Saint Stephan martyr, of Saint Nicomedes, of Saint Maurice, of Saint Pancras, of Saint Lawrence, of Saint Christopher, of Saint Clement, of Saint Nicholas, of the shoulder blade of Saint Simeon, of Saint Mary Magdalene, of Saint Agatha virgin. May these and all saints intercede for me, sinner, and for all those who have done something good for this sign.

The inscription opens with the formula *hec sunt nomina istorum sanctorum*, asserting the nature of list of the text which incorporates the mention of the relics and the prayer of the faithful, all sharing the same graphic space. The layout of writing emphasizes the unity of the textual composition: the text, written in a continuous script, both starts and ends at the bottom left corner, revolving clockwise in a self-contained circle that encapsulates all the other textual and visual elements featured on this side of the cross. Their physical proximity and visual affinities (due to the use of the same colour and engraving technique) encourage approaching them as an integrated textual and visual programme. As a consequence, the contents that both texts and images represent are also brought together both at a physical and symbolic level.

To begin with, one should notice that, although the subject of the list is "the names of those saints", the itemized things are not names *tout-court*, but refer to relics of identified saints. This is not an isolated case. A number of other inscriptions use similar formulations to introduce the list of the contents of a reliquary or an altar.[17] An example from Germany is the portable altar, now in the Treasury of the Residence of Munich, which the Holy Roman Emperor Henry II donated to Bamberg around 1015–1020.[18] The inscription revolving around the bottom panel asserts that the altar contains the relics of the saints whose names are written down there (*hic*).[19] Similarly,

17 An earlier example can be found in the monumental relic lists of Sant'Angelo in Pescheria in Rome (c. 755), whose text begins *Haec sunt nomina sanctorum quorum beneficia hic requiescunt*. For the analysis of this text and other monumental inscriptions featuring a list of relics, see Pallottini 2018 (forthcoming).

18 Pictures of the altar and its inscriptions can be found in Lasko 1994, 126–127, fig. 175–177. On the altar and its symbolism, see also Hahn 2014, 46–47.

19 + *IN HOC ALTARI S(an)C(t)ORV(m) REL(iquiae) C(on)TINENTVR / QVORVM HIC NOMINA SCRIPTA HABENTVR / DE LIGNO D(omi)NI REL(iquiae) S(an)C(t)I GEORGII M(artyris) S(ancti) PANCRATII M(artyris) / S(ancti) SEBASTIANI M(artyris) S(ancti) STEPHANI M(artyris) S(ancti)*

Fig. 6: Erpho Cross, reliquary, c. 1090, obverse. St Mauritz, Münster.

Fig. 7: Erpho Cross, reliquary, c. 1090, reverse. St Mauritz, Münster.

an inscription engraved on the inferior plate of an eleventh-century purse reliquary from Minden (Germany) introduces the list of its contents by saying that it contains the relics of the saints whose names can be read here (*hic*), i. e. on the bottom of the purse.[20] On the so-called Erpho Cross at St Mauritz in Münster (Fig. 6–7), the formulary that opens the relic list inscribed on the back is identical to that of the Borghorst Cross: "These are the names of those saints" (Fig. 7). This is followed by a list of names of saints in the genitive case, expressing the relation of dependence of the relics from the saints to whom they belong.[21]

Rather than pointing to an equation between names and relics, these examples make clear that both names and relics belong to the saints, and that the written names identify the saints whose relics are concealed inside. The relic list inscribed on the

LAVRENTII M(artyris) DE CRATICVLA S(ancti) LAVR(entii). My transcription, based on Lasko 1994, 127, fig. 177.

20 The reliquary is housed in the Treasury of the Cathedral of Minden. The text reads (from Wehking 1997, Nr. 6): *[HIC LEGVNTVR NOMI]NA S(an)C(t)ORVM Q[VO]/[R]VM / RELIQVI[E] HIC INTVS HABE/[N]TVR DE SEPVLCHR[O] D(omi)NI DE SANGV/[IN]E D(omi)NI DE S(ancto) PANCRATI[O] DE VESTIMENT/[O] MARIE DE S(ancto) SIGISM[V]NDO DE CORPO/[RE] S(ancti) VITI DE S(ancto) PETRO (ET) S(ancto) ANDREA D[E] / [S(ancto) M]AVRITIO (ET) SOCIIS EIVS DE S(ancto) Y/[...] TO (ET) DE S(ancto) [G]ORGONIO DE S(ancto) LAV(rentio) +*.

21 The inscription reads (my transcription): *HEC SVN/NT NO(min)A / ISTOR(um) / S(an)C(t)O-R(um) / DE LIG/NO D(omi)NI // PETRI / ANDREE / IACOBI // STEP/HANI / GEORGI // LAVRE/NCII PANC/RACII / VITI / MART/INI / NICH/OLAI / LIVD/GERI.*

Borghorst Cross expresses the same sort of relationship between names and relics: by mentioning the names of the saints, writing acts as a material link that allows the reliquary's hidden content to emerge as a visible and identifiable presence on the surface of the cross. In this way, the group of relics is organized, fully made part of the reliquary's figural and symbolic composition, and intimately connected with the prayer that takes place in the same text. Seventeen relics are listed in a hierarchical order: first come two relics of the passion of Christ, then one item connected to the Virgin Mary, followed by the relics of three apostles and those of eleven martyrs and virgins. As Julia Smith pointed out in relation to inscriptions on altars, "this classification has been widely (although not universally) used since c. 800 and effectively recreates the Heavenly Jerusalem in the form of a list, exactly as litanies did".[22] The collective invocation of saints that concludes the text reinforces the litany structure of the inscription, emphasizing the intercessory function of "those saints" whose relics had been placed in the cross, and of "all saints" to whom the prayer is addressed. The spatial distribution of the script makes clear that the saints' names and the prayer of Abbess Bertha are conceived as a unique text, that is, an intercessory relic list, working in conjunction with the inscription identifying the image of the principal intended beneficiary of the prayer. The writing of the name is a means to make the content of the figurative representation on the reliquary also present by means of letters, and to link it to the larger artistic ensemble: so, it is not just the image of a faithful, but that of "Bertha the Abbess", whose name is connected to both the framing inscription and the blessing hand of God. The image is placed just above the lower flask, in close proximity to the relics, but it is towards her written name that God's hand transmits the divine grace through gesture and contact. In the interlocking texts and imageries, the inscriptions, taken all together, reveal what is displayed on the cross, while also asserting the saints' presence as intermediators before God in the Court of Heaven and performing an intercessory function for the faithful, and in particular for the author of the pious gestures and the prayer represented upon, and made in front of, the inscribed cross.[23]

All inscriptions of the cross have been realized to identify a content and to make it part of a larger ensemble. Relics, patrons, angels, the community of the faithful and saints—they are all named and involved in the contextual web of relationships between the multiple components of the reliquary. The features shared by the inscriptions on the two sides also extend to the way in which the individual textual and visual elements combine to generate further meanings. As the foregoing has shown, writing is a material trace and a visual link that connects the identified image of Emperor Henry

22 Smith 2017. For the analysis of groups of saints in litanies from Carolingian Europe, see Krüger 2014.

23 This interpretation complements Gerevini 2014, 96.

to both the reliquary and the angelic figures, and that connects these latter to one another in order to assert their identical nature and, perhaps, also to emphasize their symmetrical display. This display, I would suggest, may evoke the golden Cherubim of the biblical Ark, as in Exodus.[24] On the horizontal arm, the orientation of the letters is possibly a device to strengthen the connection between the identified images of the saints and the relics collected in the central flask. Whether or not these texts and images were originally conceived as a unified programme, the inscriptions identify and pair the saints, with the Apostles Peter and Paul flanking the central vessel to convey the idea of the unity of the Church in the body of Christ,[25] which the relic flask intended to evoke through its shape, colour, and position.[26] On the back, the set of two inscriptions has to be seen as a coordinated attempt to make all the different elements communicate with each other, acting, as we shall see, also as a bridge between the two sides of the cross, and between the viewer and the cross.

The inscriptions would allow a reader to recognize the images depicted on the cross, or the relics displayed through the 'lens' of the reddened flasks, but they first of all make a (textual) content present in a specific place in the act of writing, as another means to materialize a message, a meaning, in a physical context. In this way, even when the reliquary was concealed from the viewer's eyes, this content persisted, materially inscribed on the cross and therefore present through its letters, as another meaningful component of its figural and symbolic programme. As noted above, the use of inscriptions was not obligatory, but the inclusion of writing allows a meaning to emerge in the sensory matter (also) through letters, adding an extra level of significance, both semantic and semiotic, to the object with which writing fuses by sharing the same medium and location. It is only in a second moment that these identified contents become, at least potentially, visible and legible, depending on the multiple and simultaneous ways in which the reliquary could have been accessed, as well as on the capacities of the viewer (close enough to the reliquary) to make sense of the text.[27]

Let us now turn to the visual features of the inscriptions, as it will bring the meaning expressed by the epigraphic presence to a further level of significance.

---

24 Exod. 25:18–20: "And you shalt make two cherubim of gold; of hammered work shall you make them, on the two ends of the mercy seat. Make one cherub on the one end and one cherub on the other end. Of one piece with the mercy seat shall you make the cherubim on its two ends. The cherubim shall spread out their wings above, overshadowing the mercy seat with their wings, their faces one to another; toward the mercy seat shall the faces of the cherubim be." The idea that the presence of angels on reliquaries suggests the Cherubim of the Ark is advanced by Cynthia Hahn; see Hahn 2012, 240–241; for portable altars in particular, see Hahn 2014, *passim*.

25 Cf. Thunø 2007, 28–32.

26 As Stefania Gerevini convincingly proposed, the visual analogy between the rock crystal vessel and the crucified Christ is suggested by the elongated shape of the ampulla, by its position at the center of the cross, and by the presence of the red textile inside the flask, see Gerevini 2014, 96.

27 For the exploration of these issues, see Frese/Keil/Krüger 2014; Keil et al. 2019.

2 Seeing the Cross

Although all inscriptions have the primary function to identify a content, and work together as an ensemble to generate meanings, the specific textual contents and the visual nature of their design differs on the two sides. The letters' size, the technique by which the texts are executed, their content and spatial arrangement, suggest that the two groups of inscriptions did not have the same meanings and were not intended to be experienced in the same way. These variations were certainly deliberate and can be found in many other reliquaries of the Western medieval world. On the Borghorst Cross, however, they are particularly evident, raising questions about the possible meanings that underlay the practice of writing down words on the external surface of an artefact which not only was meant to be concealed, but also on occasions to be displayed in many different ways within a variety of devotional performances.[28] Notwithstanding differences in contents, techniques and media, the inscriptions of the cross are comparable in a meaningful way, for they all seem to express the same sort of paradox: writing is present, but it does not always allow an immediate or easy access to its textual content.

On the front, the inscriptions are composed by short texts written in small script (ca. 3–5 mm). The texts, worked in *repoussé* technique, are almost indistinguishable from the embossed images with which they share the iconographical background. Even experienced readers (close enough to the object) must examine the composition of the front very closely to detect the minute serifed letters and separate them from the dense *repoussé* reliefs with which they are interlaced. Also, the use of gold does not facilitate the reading of the texts, working here even against their visibility, as the background is made of gold too.[29] These features together suggest that the accessibility (visual and verbal) of the texts was not a primary concern. What mattered instead was the placement of specific identified images on the golden decorated surface of the cross. Medieval exegetes consistently associated gold with the splendour of the Holy City based on the description of its streets as paved in pure gold, as in the Book of Revelation.[30] Gems and precious stones were also commonly associated with the Holy City and, more in general, with saints and paradise, a point to which I shall return below. In this way, the material out of which the inscriptions and the related

28 On the display and uses of reliquaries in the liturgy, see Hahn 2012, 145–160.

29 For the use of gold in inscriptions, its visual effects and symbolic properties according to Christian tradition, see Thunø 2007, 33; Thunø 2011.

30 Rev. 21:19–21: "The foundations of the wall of the city were adorned with every kind of jewel. The first was jasper, the second sapphire, the third agate, the fourth emerald, the fifth onyx, the sixth carnelian, the seventh chrysolite, the eight beryl, the ninth topaz, the tenth chrysoprase, the eleventh jacinth, the twelfth amethyst. And the twelve gates were twelve pearls, each of the gate made of a single pearl, and the street of the city was pure gold, like transparent glass". On the visual representations of the Heavenly Jerusalem in images, reliquaries, churches, and holy sites across western and eastern medieval Europe, see Kühnel / Noga-Banai / Vorholt 2014.

images were made underlines and completes the meaning of the entire composition of the front, which was intended to present a vision of heaven with Christ at the centre as the unifying element, and with Emperor Henry as part of heaven.

The inscriptions on the back are engraved and occupy an extended portion of the surface. The letters are twice as big as those on the front (c. 10 versus c. 5 mm). The contrast between the black filling and the gilded background strategically emphasizes the presence and visibility of writing. The same effect has the juxtaposition of the curvilinear forms of the images and the perpendicular rows of the script. Despite the ubiquitous and noticeable presence of writing, the cross's most dominant visual features are not the letters but rather the reddened relic flasks—a way to emphasize the contiguity between the two sides of the cross.[31] Writing is here more visually imposing than on the front. Yet, the strategies of the presentation of the texts, namely the display of letters around the cross, can both facilitate and obfuscate access to the textual content. In other words, the valorization of the presence and visibility of writing does not necessarily correspond to a valorization of the (immediate) legibility of the text. One has to move the eyes across all the edges of the cross, or rotate the object, to find the starting point of the text and make sense of its content, slowly scrolling the inscription in a sort of physical and symbolic journey across the entire space of the cross. The use of the continuous script makes it difficult to detect the single words within the text. At the moment of the visual perception of the reliquary from this side, the whole text takes on more importance than its single parts. However, the clarity of letterforms and their visibility suggest an intention of legibility of the text for those who could access it. In both its text and layout, this inscription is also performative, asking the reader implicitly to move around the cross, or to move the cross, and mentioning the pious gestures made in front of the reliquary. By virtue of the length, placement, and clarity of the script, the name of "Bertha the Abbess" would be the only one immediately discernible. In this way, it can be read in concert with the relic list and the prayer, or work separately, as an independent text, for instance as a form of intercessory prayer which could be impressed on the viewers' eyes and souls.[32]

Whether or not the inscriptions were read, they collaborate in the visual impact of the reliquary and contribute to the spatial organization of the visual composition. In this way, writing functions as ornament, highlighting or creating the nodal points of the cross, its *loci* of meaning. The spatial arrangement of the letters around the perimeter of the cross is a way to reinforce its very shape, whilst the nominal inscription, in the perpendicular orientation of the script, redirects the viewer's attention towards the space comprised between the two rock crystal flasks: this is the only space of the cross in which the reddened vessels can be seen in conjunction with one another,

31 Cf. Gerevini 2014, 96–97.

32 A similar interest in the presentation of epigraphic prayers can be found, for instance, in inscriptions from medieval Georgia, see Eastmond 2015b, 79–80.

and with the images of the two patrons who are depicted on either side of the cross, in spatial (and spiritual) relation with one another. Rather than prioritizing the visual appearance of the text over its content, the circular inscription on the back seems to express a sort of tension between legibility and ornament which other forms of writing across the medieval world present as well.[33] Form and content of the framing inscription fuse with one another, shifting the balance between text, shape and meaning. In this way, the entire composition is brought into a more intricate dynamic, aimed ultimately at creating a portal between heaven and earth through which the faithful can have access to salvation, in a trajectory in which both writing and relics have a central place.

Not only does the circular arrangement of writing visually reinforce the shape of the cross, it also creates a frame for the sacred relics within, and for all that surrounds them on this side. Circular inscriptions can be found on many other reliquaries across the western medieval world.[34] They are particularly recurrent on relic crosses and portable altars, two types of reliquaries that, perhaps more often than others, were inscribed with relic lists. The circular layout of writing, however, is not specific to relic lists,[35] nor to inscriptions on reliquaries. Recent studies on medieval inscriptions have underlined the multiple symbolic meanings associated with circular alphabetical displays. They are typical of seals and, more significantly, find parallels with the 'alphabetic belts' which were traced on church floors during the liturgical ceremonies of the consecration of a church.[36] It seems reasonable to suppose that the inscription on the Borghorst Cross also sought to emphasize its aura of authority, while acting as a "marker of sacredness", to use Vincent Debiais' incisive formulation.[37] Seen from this perspective, the inscription is clearly much more than just a descriptive label for the relics. It would validate its textual content and in turn the sacred content of the magnificent container to which the text is attached and to which it refers, placing this content in a separated space and participating in the configuration of the meaning of the entire reliquary.

33 Cf. Grabar 1993, 45–118. Recent scholarship on medieval inscriptions has devoted considerable attention to the ways in which texts inscribed on monumental, extensive supports could play with the viewer, shifting emphasis between the textual content and its formal appearance. See for instance Eastmond 2015a; Debiais 2017b.

34 Cf. Chaganti 2008, 13–14.

35 See, for instance, two crosses from Oviedo (Spain): the Cross of the Angels (808) and the Cross of Victory (908), both presenting a circular inscription on the back; for the analysis of these crosses, see Schlunk 1950. A circular inscription can also be found on the cruciform casket of Paschal I from the Sancta Sanctorum, now in the Vatican Museums, see Thunø 2002, 79–117.

36 On the consecrational alphabet, see Treffort 2010. For the connections between alphabetic liturgical belts and circular displays of inscriptions on monuments, see Debiais 2017b, 295–297, with references to Christian exegesis of the alphabet. For the uses and meanings of the framing inscriptions in the western medieval world, see also Ingrand-Varenne 2017.

37 Debiais 2017b, 295.

The idea of the inscription as a *limen*, protecting an inner space from an exterior one, is reinforced visually by the pairing of the text with the frame of precious stones that encloses what could be called the 'narrative' on the front. Their variety, beauty and spatial disposition around the perimeter of the cross may evoke the gems of the wall of the Heavenly Jerusalem as described in Revelation.[38] According to John's vision, the foundations of the city wall were decorated with precious stones and had twelve gates, upon which the names of the Apostles of the Lamb were written.[39] In its reference to the saints ("the names of those saints" which opens the relic list, and "these and all saints" to whom the prayer is addressed), and in the pairing of the written names with the gems, the inscription may evoke a parallel with the Holy City's wall, perhaps intending to represent the earthly counterpart of the gates of the Holy City, about which is said: "But nothing unclean will ever enter it, nor anyone who does what is detestable or false, but only those who are written in the Lamb's book of life" (Rev. 21:27). As both text and framing device, the inscription delimits, encloses, and, I would argue, even protects[40] the sacred space of the cross where the relics are simultaneously contained and revealed through both the rock crystal and the written names of saints, asserting the participation of the relics that the names identify in the construction of the Heavenly Jerusalem.

The comparison with other eleventh-century cross reliquaries featuring relic lists (which are always displayed on the back of the crosses), underlines the function of the inscription as a device to establish a correlation between the two sides; as a frame to delimit, strengthen or even create an interior space; as a tool to direct the viewer's attention towards the centre of the cross, usually staging the commemoration of Christ's sacrifice. The Erpho Cross at Münster discussed above is an example for this (Fig. 6–7). Although writing is arranged here in horizontal rows, it circulates around a centre displaying the Lamb of God, as a counterpart to the body of the crucified Christ. Another cross now in the Kunstgewerbemuseum of Berlin, the so-called Guelph Cross (c. 1045), bears a relic list in the form of four names of saints in the genitive case; they are arranged, each on one arm, around a squared rock crystal window which may suggest the table of an altar (Fig. 8–9).[41]

38 Rev. 21:19–21; see above, Note 30.

39 Rev. 21:14: "And the wall of the city had twelve foundations, and on them were the twelve names of the twelve apostles of the Lamb."

40 The idea of a prophylactic function of inscriptions on reliquaries is suggestively reinforced by the inclusion of *anathema* formulas in the texts. In Germany, for instance, formulations warning against potential theft of the reliquary can be found in the inscription revolving around the upper panel of the portable altar of St Andrew in Trier (977–993), and in the text inscribed on a copper plate fixed on one of the sides of an eleventh-century portable altar from the former female collegiate church of Bad Gandersheim.

41 See, for instance, the rock crystal 'stone' on the top of the portable altar of Henry II at Munich, discussed above. This is however an exception in the large group of eleventh- and twelfth-century

Fig. 8: Guelph Cross, reliquary, obverse. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Fig. 9: Guelph Cross, reliquary, reverse. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

However, perhaps the most striking comparison for the Borghorst Cross is the pectoral cross, reliquary, from St Servatius in Maastricht, executed around 1039 (Fig. 10–11).[42] The list of relics that encircles the back of the reliquary is the visual pendant to the frame of gems on the front.

Thanks to the circular display of letters, the empty surface framed by the written words is no longer an indeterminate space, but becomes a suggestive space oscillating between presence and absence.[43] The text suggests that this is the space of the altar, the holy table on which the body of Christ, and perhaps of all saints, is present and consumed.[44] The formulation that opens the text, *sub hanc cruce continentur reliquie*,

portable altars from Germany, for which see Hahn 2014. For an overview of forms and contents of inscriptions on portable altars of the Middle Ages, see Favreau 2003.

42 The cross reliquary is now on display in the Treasury of the church of St Servatius in Maastricht. For a detailed analysis of the cross and its content, see Koldeweij 1985, 174–194.

43 The inscription works in a way similar to the frames surrounding the table of the portable altars, see Hahn 2014.

44 The text, in Latin, reads (my transcription): + *SVB HA(n)/C CRVCE CONTI/NENTVR RELI/QVIE / DE LIGNO D(omi)NI / DE SEPVLCHRO D(omi)NI DE [GR/ATICV/L]A S(ancti) LAVRENTII S(ancti) FELICIS EP(iscop)I / PAVLINI EP(iscop)I / S(ancti) COR/NELII PAPE S(an)C(t)I / PAVLINI DIAC(oni)*. I propose the following translation: "Under this cross are contained the relics of the wood of the Cross, of the sepulcher of the Lord, of the grill of Saint Laurence, of Saint Felix bishop, of Paulinus bishop, of Saint Cornelius pope, of Saint Paulinus deacon".

Fig. 10: Pectoral cross, reliquary, obverse. Maastricht, St Servatius, Treasury.

Fig. 11: Pectoral cross, reliquary, reverse. Maastricht, St Servatius, Treasury.

echoes the account in Revelation where the souls of the martyrs are present underneath the altar.[45] The inscription steers an immediate association between the Cross and the altar, reinforcing the idea of the participation of the relics that are contained "under *this* cross", in the sacred union of saints that is concealed under *the* altar. Furthermore, the presence of writing as opposed to the empty space of the centre may invite the viewer to see the framing inscription as the substitute of its content.[46]

On the Borghorst Cross, the obscured visibility of the relics leaves the viewer only with the inscription pointing to a content which is physically inside the frame: the relics in the reddened flasks, the identified image of Abbess Bertha, and the figural representation of the descent of the Holy Spirit onto human beings, a theme featured here through the Christian iconography of the *lignum vitae* bringing together the Old and New Testaments' meaning of sacrifice. At the same time, the inscription helps the viewer in perceiving the continuity between the front and the back through the

45 Rev. 6:9: "When he opened the fifth seal, I saw under the altar the souls of those who had been slain for the word of God and for they witness they had borne".
46 Cf. Chaganti 2008, 13–14.

unifying element of the rock crystal. On this level, writing works in concert with the transparent stones incorporated into the cross. Seeing the inscription means to move beyond the inscription and to embrace the cross as a whole. One may assume that the faithful's eyes would gaze into the holiest space of the reliquary, seeing, reading, and ultimately "imagining" the presence of the saintly court on earth through the inscribed reliquary. If so, the inscription may work ultimately to construct the reliquary as a space of imagination and salvation, a sort of passage for the faithful to access and touch heaven through the contemplation of the reliquary.[47]

Thanks to its visibility and layout, writing helped organize the reliquary's visual appearance, and this could affect the way in which the inscribed artifact was seen and experienced, leading viewers through the cross in many ways. The pairing of the two sides around a sacred centre which is defined, or reinforced, by the inscription, may encourage the viewer to move around the cross, or to rotate the cross, and in so doing the inscription creates a dynamic space for the faithful in which the relics were possibly intended to be imagined in a spiritual sense, rather than physically seen, as an image of the body of Christ, whose sacrifice was the sign of the unity of the Church. Medieval commentators of the Old Testament texts consistently interpreted the Ark of the Covenant described in Exodus 25 as a prefiguration of the Church.[48] As Cynthia Hahn showed, explicit references to the biblical Ark can indeed often be found on reliquaries, particularly on portable altars with their ubiquitous angels evoking the Cherubim, and with their golden frames for the altar stone.[49] Similarly, as noted above, it may be that the two angels represented on the front of the Borghorst Cross should be recognized as the Cherubim that guard and protect the Ark. The nominal inscription qualifying the two celestial figures as "angels" is probably the most unnoticeable text inscribed on the reliquary. Nonetheless, it exists and persists on the cross as a graphic presence, "creating" the figure of the angels maybe as a progeny of their biblical archetype, and in turn creating the reliquary as a space of salvation for the Christian community.

3 Conclusions

This paper hoped to give some insight into the variety of ways in which the inscriptions could contribute to the multiple functions, at once strongly pragmatic and symbolic, of the reliquary. Besides their function as containers that simultaneously concealed and staged the relics, reliquaries were also tools that assured the portability of relics and their participation in the liturgy; they were devices that elicited veneration

47 Cf. Hahn 2012, 209–221.
48 Appleby 1995, 434–435. See also Palazzo 2008.
49 Hahn 2014, 47, 56; Hahn 2012, 241–242.

through their visual and material features. In the case of the Borghorst Cross, like in many others, the iconographic and visual programme includes inscriptions. The recurrence and variety of forms and contents of the inscriptions which were placed on reliquaries increasingly often with the approach of the eleventh century, testify to the degree in which Christian patrons and commissioners exploited the multiple possibilities of (epi-)graphic expressions to construct the forms and meaning of these artefacts.

The inscriptions and their reliquaries were conceived together, and worked as parts of a complex system that expanded from the reliquary to the ritual setting, including other inscriptions, officiating priests and people attending, but also images, materials, letters, shapes, conceptual contents, colours, light effects, gestures, the multifarious liturgical furnishings, and so on. Within the context of the church building, all these elements worked in concert to shape the space where the holy relics of the saints were kept and shown as a sacred presence for an audience of Christian worshippers. Inscriptions took part in this process in a variety of ways, not as disembodied textual contents, but as integral parts of the larger system to which they belonged. This paper has explored some of the ways in which inscriptions could interact with the reliquary, leaving out for the moment the question of the possible interactions of the inscribed reliquary with the intended audiences within specific ritual contexts.

The epigraphic programme of the Borghorst Cross has been used as an example to explore some aspects that may be meaningful also for the understanding of the epigraphic programmes of other reliquaries of the same period, particularly those of relic crosses. Even if each reliquary is in a sense unique, the inscriptions which are placed on them seem to work in similar directions and on multiple levels simultaneously. Between presence, display, and viewer, they implicitly remind the faithful of the ultimate purpose of the larger system of the Church to which they belong. That is, the achievement of human salvation.

Bibliography

Althoff, Gerd / Siart, Olaf (eds.) (2012), *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen* (Catalogue of the exhibition, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Cathedral of St Paulus, Münster, 26. February–28. May 2012), Munich.

Appleby, David F. (1995), "Abbot Hrabanus, and the Ark of the Covenant Reliquary", in: *American Benedictine Review* 46, 419–443.

Bagnoli, Martina (2011), "The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries", in: Martina Bagnoli, Holger A. Klein and Charles Griffith Mann (eds.), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe* (Catalogue of the exhibition, The Cleveland Museum of Art, 17. October 2010–17. January 2011, The Walters Art Museum, Baltimore, 13. February 2011–15. May 2011, The British Museum, London, 23. June 2011–9. October 2011), London, 137–147.

Bagnoli, Martina / Klein, Holger A. / Mann, Charles Griffith (eds.) (2011), *Treasuries of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe* (Catalogue of the exhibition, The Cleveland Museum of Art, 17. October 2010–17. January 2011, The Walters Art Museum, Baltimore, 13. February 2011–15. May 2011, The British Museum, London, 23. June 2011–9. October 2011), London.

Berti, Irene / Bolle, Katharina / Opdenhoff, Fanny / Stroth, Fabian (eds.) (2017), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin / Boston.

Boston, Karen (2003), "The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts", in Antony Eastmond and Liz James (eds.), *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium: Studies Presented to Robin Cormack*, Aldershot, 35–57.

Chaganti, Seeta (2008), *The Medieval Poetics of Reliquaries: Enshrinement, Inscription, Performance*, New York (NY).

Debiais, Vincent (2017a), *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.

Debiais, Vincent (2017b), "Writing on Medieval Doors. The Surveyor Angel on the Moissac Capital (ca. 1100)", in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff and Fabian Stroth (eds.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin / Boston, 285–308.

Eastmond, Antony (ed.) (2015a), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, New York (NY).

Eastmond, Antony (2015b), "Textual Icons: Viewing Inscriptions in Medieval Georgia", in: Antony Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, New York, 76–98.

Eickel, Hans (1968), "Das Borghorster Stiftskreuz", in: *1000 Jahre Borghorst. 968–1968*, ed. by Stadt Borghorst, Münster, 44–55.

Favreau, Robert (2003), "Les autels portatifs et leurs inscriptions", in: *Cahiers de civilisation médiévale* 46, 327–352.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina (eds.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Munich / Boston.

Gerevini, Stefania (2014), "*Christus crystallus*. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West", in: James Robinson, Lloyd de Beer and Anna Harnden (eds.), Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period, London, 92–99.

Grabar, Oleg (1993), *The Mediation of Ornament* (Bollingen series XXXV 38), Princeton (NJ).

Hahn, Cynthia (2012), *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–circa 1204*, Pennsylvania (PN).

Hahn, Cynthia (2014), *Portable Altars (and the* Rationale*): Liturgical Objects and Personal Devotion*, in: Poul Grinder-Hansen (ed.), *Image and Altar 800–1300* (Papers from an international Conference in Copenhagen, 24.–27. October 2007), Copenhagen, 45–64.

Hostetler, Brad (2012), "The Limburg Staurotheke: A Reassessment", in: *Athanor* 30, 7–13.

Ingrand-Varenne, Estelle (2017), "Inscriptions encadrées/encadrantes. De l'usage du cadre dans les inscriptions médiévales", in: Christiane Deloince-Louette, Martine Furno and Valérie Méot-Bourquin (eds.), *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, 69–90.

Józai, Géza (1988), *Kath. Pfarrkirche und Schatzkammer St. Nikomedes Steinfurt-Borghorst*, Munich / Zürich.

Keil, Wilfried E. / Kiyanrad, Sarah / Theiss, Christoffer / Willer, Laura (eds.) (2019), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin / Boston.

Koldeweij, Jos (1985), *Der goude Sent Servas*, Aassen / Maastricht.

Krüger, Astrid (2014), "La Cour céleste mise en système. La mémoire collective dans les litanies du VIIIe et du IXe siècle", in: Olivier Marin and Cécile Vincent-Cassy (eds.), *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Age et à l'époque moderne*, Turnhout.
Künel, Bianca / Noga-Banai, Galit / Vorholt, Hanna (eds.) (2014), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout.
Kurtze, Anne (2017), *Durchsichtig oder Durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter* (Diss. Potsdam, 2015), Petersberg.
Lasko, Peter (1994), *Ars Sacra 800–1200*, Yale (New Heaven, CT).
Palazzo, Eric (2008), *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Turnhout.
Pallottini, Elisa (2018), "Monumentalisation et mise en scène des saints dans le lieu de culte. Les listes épigraphiques de reliques en l'Occident Médiéval (viiie-xiie siècle)", in: Pierre Chastang and Laurent Feller (eds.), *Le pouvoir des listes au Moyen Âge*, vol. 1: *Écritures de la liste*, Paris (forthcoming).
Reudenbach, Bruno (ed.) (2009), *Karolingische und ottonische Kunst* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 1), Munich / Berlin / London / New York (NY).
Riccioni, Stefano (2006), *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della Chiesa Riformata*, Spoleto.
Roll, Axel, "Das Borghorster Stiftskreuz ist wieder da" <http://www.wn.de/Muensterland/Kreis-Steinfurt/Steinfurt/2017/02/2699113-Video-Millionenschwerer-Kirchenschatz-Das-Borghorster-Stiftskreuz-ist-wieder-da> (last accessed 16. 02. 2017).
Schlunk, Helmut (1950), "The Crosses of Oviedo: A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries", in: *The Art Bulletin* 32 (2), 91–114.
Smith, Julia (2017), "Eleventh-Century Relic Collections and the Holy Land", in: Renana Bartal, Neta Bodner and Bianca Kühnel (eds.), *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translations of Place, 500–1500*, London.
Treffort, Cécile (2010), "*Opus litterarum*. L'inscription alphabétique et le rite de consécration de l'église (ixe-xiie siècle)", in: Cahier de civilisation médiévale 53, 153–180.
Thunø, Erik (2002), *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma.
Thunø, Erik (2007), "Looking at Letters. 'Living Writing' in S. Sabina in Rome", in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 19–42.
Thunø, Erik (2011), "Inscription and Divine Presence: Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic", in: Word and Image 27, 279–291.
Wehking, Sabine (1997), *Die Inschriften der Stadt Minden* (Deutsche Inschriften 46), Wiesbaden.

Photo Credits

Fig. 1–5: P. Timmerhues © Katholisch in Steinfurt.
Fig. 6: Joachim Schäfer / Ecumenical Sacred Lexicon.
Fig. 7: Stadt Münster.
Fig. 8, 9: Wikimedia Commons.
Fig. 10, 11: Elisa Pallottini.

Marcello Angheben

Christus Victor, Sacerdos et Judex

The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines

The *Christus Victor* or *Christus Belliger*—Christ trampling the animals of Psalm 90—appears on the gable end of three Mosan shrines.[1] While the psalm evokes four animals being trampled upon by the Lord, these works only show the lion and the dragon, or, alternatively, only the dragon. On one of the gable ends of the Visé shrine, dated 1046, Christ is depicted crushing both animals. This part was inserted into a new shrine in the 1170s (fig. 1). In this composition, the counterpart of the *Christus Victor*, on the opposite side of the shrine, is a standing Christ crowning St Hadelin and St Remacle.[2] Both ends of the Amay shrine have also survived, but are currently separated. The nature of the original shrine to which they belonged, however, remains unknown. One short side presents the same symmetric composition as in Visé, but here, instead of Christ, St Ode appears in the centre flanked by the personifications of two virtues.[3] Finally, the more recent of both shrines of Stavelot, dated around 1250–1260, presents an enthroned figure on each end: Christ with a dragon under his feet on one side and the Madonna and Child on the other (fig. 12–13).[4]

In addition to these three reliquaries, it is necessary to consider the shrine of St Eleutherius in Tournai, dated before the translation of the relics in 1247, as it belongs to the Rheno-Mosan artistic tradition, even if it is not located in the Diocese of Liège, which is the core region of Mosan goldsmiths' art (fig. 9).[5] The shrine shows the enthroned *Christus Victor* on one end, while the other end shows the titular saint—St Eleutherius—imitating Christ by crushing a monster. The lost antependium of St Vanne in Verdun, which predates the Visé shrine, should also be added to this iconographic *corpus*. Although it is not a shrine, it should also be taken into account because of the close cultural ties between the Abbey of St Vanne and the Diocese of Liège. The chronicle of Hugh of Flavigny specifies that on this altar frontal, commissioned by Abbot Richard (1004–1046), the *Christus Victor* was flanked by St Peter and St Paul.[6] This passage is of crucial importance, as the iconographic scheme of Christ between two saints was also adopted in the shrine of St Vanne, commissioned by the same Abbot Richard, and the image is found on several other Mosan reliquaries as

1 Psalm 90, 13. Psalm 90 of the Vulgate corresponds to Psalm 91 in the modern version of the Bible. The best study of this text and its iconography remains Verdier 1982.
2 Lemeunier/Didier 1988; Balace 2009, 236–237.
3 Verdier 1981; Lemeunier 1989; Stratford 1993, 90–97; Balace 2009, 292–293.
4 Van den Bossche 1989–1990; Van den Bossche 2014.
5 Van den Bossche, 2015.
6 Hugues de Flavigny, *Chronicon*, II, 374.

Open Access. © 2019 Marcello Angheben, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-005

Fig. 1: *Christus Victor*, Visé shrine, gable-end.

Fig. 2: Liège, Archives de l'État, drawing from 1666, altarpiece and first shrine of Stavelot-

well, including the gable ends of Visé and the first shrine of Stavelot that we know mainly from a seventeenth-century drawing (fig. 2).[7] Based on these comparisons, it is possible to suggest that the rear gable end of the first shrine of St Remacle, not visible in this drawing, also included an image of the *Christus Victor*. This hypothesis is supported further by the adoption of this same iconography in the second shrine of St Remacle.

The theme of Christ triumphing over the malefic animals of Psalm 90 (91) mainly represents Christ's victory over the devil and over death at the moment of his Resurrection. We might wonder, however, why this iconography was associated with the altar. The shrines were positioned behind the altar and were consequently used as a

7 For the shrine of St Vanne, see Hugues de Flavigny, *Chronicon*, II, 374. For the altarpiece of Stavelot, see Wittekind 2004, 225–301; Lemeunier 2010; Kockerols 2016.

sort of altarpiece. The first shrine of Stavelot, which was inserted into a huge altarpiece, confirms this connection. However, the gable end of the shrine depicted in the drawing is smaller than the arcade in which it was inserted, which gives reason to believe that the insertion took place at a later stage.[8]

The works of art presented in this paper were part of the liturgical space where the Eucharist took place, embedded in the sanctuary, and, at the same time, also served within the framework of the worship of saints. Occasionally, they were removed from the sanctuary in order to be carried in processions in and outside of the church, thus potentially following a sacred and symbolic topography. Unfortunately, there is little documented evidence of these processions.

1 The Resurrection of Christ as a Paradigm for the Resurrection of the Saints

It seems, Christ's triumph over death is echoed by the victory of the respective saints represented in the shrines, even if they are not martyrs. This is also indicated by the inscription on the gable end of the Visé shrine where Christ is shown crowning St Remacle and St Hadelin: "A crown sparkling of all its lights girds these conquerors of the world, famous by the glory of their triumph" ("*Victores mundi preclaros laude triumphi hos diadema cluens circumdat vertice candens*") (fig. 3).[9] Both image and text present the saints as victorious figures who are being rewarded for their merits and are thereby reflecting Christ's victory over death through Resurrection.

The Resurrection of Christ can also be understood in relation to the relics preserved in the reliquary, as announcing the future resurrection of these saints. Several Mosan reliquaries show the resurrection of the dead, and two of them stage, in a completely exceptional way, the resurrection of the saints contained within. On the triptych of the True Cross in Liège, five haloed characters are represented as busts at the bottom of the central wing, under an arch with an inscription indicating that they represent the resurrection of saints at the end of time: RESVRRECTIO SANCTORVM.

The parallel with the Resurrection of Christ is particularly plausible as both triptychs of the Dutuit collection, which seem to be connected to that of Liège, show the Holy Women at the Sepulchre on an enamel occupying the same location, at the bottom of the central wing (ca. 1160–1180; fig. 5–6). On two of the four gable ends which originally flanked the shrine of St Servatius in Maastricht, St Monulphus and St Gondulphus are being resurrected. At the same time, they are receiving a crown from the Hand of God or from two angels, as is specified by the inscriptions that

8 Kockerols 2016.
9 Lemeunier/Didier 1988, 127.

Fig. 3: *Christ between Remacle and Hadelin*, Visé shrine, gable-end.

accompany the scenes. Both gables combine the topics of the saints' coronation and their resurrection. This leads to the possible conclusion that the *Christus Victor* shown on one gable end of the Visé shrine also indicates the resurrection of St Remacle and St Hadelin, as their coronation is shown on the other end of the shrine.

Due to the reliquaries' association with the altars, some representations of the *Christus Victor* on the Mosan reliquaries may also be assumed to be connected with the Eucharist. As I have already suggested, this hypothesis may also apply to reliquaries of the True Cross and to the altarpiece of Stavelot, as they contain numerous epigraphic and visual elements explicitly referring to the Eucharist.[10] In this paper, I would like to assess the extent to which this hypothesis applies to the Mosan representations of the *Christus Victor*. In order to support this interpretation on works in which the connection with the Eucharist is more explicit, I shall first approach the representations of Christ the Priest in medieval art, and then explore those objects which have been represented in the Rheno-Mosan artistic ambit. Finally, I will reflect on the programmes that integrate the theme of *Christus Victor*.

10 Angheben 2016a.

2 Christ the Priest in Medieval Art

The priestly role of Christ is directly bound to the duplication of the Eucharistic liturgy celebrated on Earth. Every time a community of believers meets in its place of worship to celebrate the first sacrament of the church, at the time of the Preface, in the prayer preceding the canon, Christ descends from heaven with his angels. The latter intone the *Sanctus* along with the clergy, and, during the consecration, one of them brings the bread and the wine to the celestial altar so that they can be consecrated by Christ.[11] In this moment the Son of God completely assumes the role of the High Priest, following the Order of Melchizedek.[12] Thus, paradoxically, Christ represents the priest and the sacrifice at the same time. He embodies both the one who sacrifices and the one who is sacrificed, as stipulated by numerous liturgists, including Heriger of Lobbes and Alger of Liege.[13] This double function is also referenced on the portable altar of Augsburg (1170–1180), in the inscription associated with the Crucifixion, which qualifies Christ as both *presul* and *hostia*: IN PRECIBVS FIXVS STANS PRESVL ET HOSTIA XPS (CHRISTVS).[14] As in many inscriptions, the word *presul* can be read as bishop.[15]

These various notions are clearly visualised in sacramentaries and missals. The Preface and the Canon are illustrated by a theophany and a Crucifixion or a Tau, which corresponds to the first letter of the *Te igitur*, the fist prayer of the Canon, and at the same time to the shape of the cross. Christ suffering on the cross corresponds to the sacrifice made during the Canon. It can be assumed that Christ depicted in Majesty, in a mandorla, sometimes surrounded by the symbols of the evangelists, acts as a priest. The illustration of the Preface sometimes shows the angelic hierarchies about to sing the *Sanctus*, as in the Sacramentary of Charles the Bald (ca. 869–870) or the Sacramentary of St Denis (mid-11th century). Conversely, Christ sometimes holds a host in his right hand, as in the Sacramentary of Charles the Bald or in a French Romanesque missal.[16] In the second missal of the Abbey of St Vindicien of Mont-Saint-Eloi, around 1250, this role is represented even more explicitly by the blood flowing from the right hand of Christ into a chalice placed on an altar.[17] It is hardly possible to envision the double role of Christ, as the priest and the sacrifice, in a more explicit manner. While

11 Jungmann 1956–1958, vol. 3, 21–158. In the 12th century, the faithful participated less and less in the singing of the *Sanctus*, cf. Jungmann 1956–1958, vol. 3, 39–40.

12 Bord 2013.

13 Heriger of Lobbes, *De corpore et sanguine Domini*, in: Migne, Jacques-Paul (ed.), *Patrologia latina*, vol. 139, 187 B; Alger of Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 12, in: Migne, Jacques-Paul (ed.), PL, vol. 180, 778 B-C. See also Brigué 1936, 125–132.

14 Budde 1998, 66–73 (n° 63).

15 Angheben 2016a, 196. See also the examples of the shrine of Saint Heribertus, cf. Seidler 2016, 94, 97.

16 Missel du Maine ou de Touraine (BnF, nouv. acq. lat. 2659, f° 2r). For the interpretation of the discs held by Christ as hosts see Schapiro 1954, 313–315; Reynolds 2013.

17 Arras, Médiathèque municipale, ms. 38 (58), f° 105v-106r (Artois, ca. 1250), cf. Descatoire/Gil (eds.)

Fig. 4: *Christus Victor*, Pontifical of Chartres, Médiathèque d'Orléans, BM, Ms. 144, f° 71.

this image illustrates a prayer which is said every day, it also represents a part of the Last Judgement in which Christ acts as the Judge, flanked by the Virgin, St John and the other apostles, surrounded by the resurrection of the dead, hell and paradise. The work thus combines the sacerdotal and the judicial functions of Christ and, consequently, present and future times.

In the Chartres Pontifical, dating to the beginning of the 13th century, the Preface has been illustrated by Christ standing, trampling the basilisk and the lion and piercing the first with his cross-staff (fig. 4).[18] This image follows the traditional illustrations of the Preface and the *Te igitur*, namely a *Maiestas Domini* and a Crucifixion. It seems, consequently, that the *Christus Victor* combines the themes of Christ in Glory and his triumph over death.

An examination of the altar decoration is also of crucial importance for understanding Mosan reliquaries. In altar decoration, we often find a combination of Christ in Majesty and the Crucifixion, as in Scandinavian reredos (first half of the 12th century) or in the altar front of Saint-Guilhem-le-Désert (first quarter of the 12th century).[19] For the interpretation of Christ as a celestial priest, the most remarkable example is the

2013, 187–188. It must be noted that the two tablets of Moses are depicted on an altar on the other side of Christ, which means that the chalice also refers to the New Testament.

18 Orléans, BM, ms. 144, f° 71.

19 Kaspersen 2006, 80; Barral i Altet/Lauranson-Rosaz (eds.) 2004.

altar of Ratchis in Cividale del Friuli (737–744), where Christ is accompanied by two angels. The angels' appearance combines the six wings of the seraph and the eyes on the wings of the cherub, and Christ wears a stole.[20] This liturgical garment, worn by the officiating priest, also appears in a double-page illumination in the Uta Codex (ca. 1025). Here, Christ wears the stole while he is nailed to the cross, before a representation of St Erhard celebrating mass.[21] It is also relevant to mention the antependium of Charles the Bald (mid-9th century), known from its depiction in a fifteenth-century painting when it had already been transformed into an altarpiece.[22] Though Christ does not wear liturgical garments, two cherubs flying above him intone the liturgical *Sanctus*, different from that of Isaiah. This inscription consequently confirms that this celebration takes place during mass. Finally, the Catalan antependium of Ix shows Christ holding a host, as in certain manuscripts (second quarter of the 12th century).[23]

3 Christ the Priest in Mosan Art

In Mosan metalwork, this Eucharistic meaning of *Christus Victor* can be suggested for the reliquaries of the True Cross.[24] On the one hand, the majority of those that are completely preserved show, on the same vertical axis, the bust of Christ and the relics arranged in the shape of the cross as in the triptychs of Liège (c. 1170), of the Guennol collection (1160–1170), and the reliquary of Tongres (1210–1220). These works also show some similarities with sacramentaries and altar decorations, namely emphasis on the Eucharist. On both triptychs of the Dutuit collection, the cross composed by the relics is clearly assimilated with the physical cross placed on the altar either permanently or at the beginning of mass (fig. 5–6), as both are shown above representations of altars with three nails on the little triptych and three candelabra on the large one.[25] With these candelabra and the cross composed by the relics, the altar depicted on the large triptych seems to have been prepared for the celebration of mass and assimilated to the tomb of Christ depicted on the enamel of the *Visitatio Sepulchri* underneath.

20 Chinellato 2010; Chinellato 2016.
21 Cohen 2000, 65–75
22 Gaborit-Chopin 1991, 49–50.
23 Castiñeiras 2008.
24 I discuss this topic further in Angheben 2016a.
25 Stratford 1993, 81–82, challenges the authenticity of these triptychs. This authenticity is defended by Holbert 1995, 123–129. Then, it is demonstrated by Biron/Morel/Borel 1998. See also Descatoire/Gil (eds.) 2013, 81; Biron 2015, 233–269. Sophie Balace has kindly pointed out to me that a sales catalogue of the Renesse-Breidbach collection, prior to the Soltykoff sale of 1861, mentions only one triptych. The result is that some uncertainty remains about the history of the two triptychs.

Fig. 5: *Visitatio Sepulchri*, large triptych of the True Cross, Paris, Petit Palais.

Fig. 6: Small triptych of the True Cross, Paris, Petit Palais.

In both triptychs, two angels located at the top of the lateral panels take part in this celebration. We can suppose that those of the larger triptych are singing the *Sanctus*, even though the inscription, contrary to what happens on Charles the Bald's antependium, does not specify whether this is the liturgical chant: SCS SCS. The angels on the small triptych hold small, white loaves of bread or hosts in their hands. One might assume that these objects correspond to globes since angels often hold these attributes, but the Rheno-Mosan goldsmiths established a clear difference between such globes and hosts. They gave volume to the globes by means of a colour gradient as in the shrine of St Heribert, in Deutz, while others adopted flat, white shapes for the loaves of bread or hosts depicted in several iconographic contexts referring to the Eucharist: the Last Supper in the portable altar of Stavelot (1150–1160), the personification of *Spes* exhibiting a chalice and a host on the cross of Baltimore (1150–1175), or the sacrifice of Melchizedek on the pulpit of Klosterneuburg (1181).

It thus seems that the angels are carrying the Eucharistic bread from the terrestrial altar to the celestial one, so that the Christ-Priest can consecrate it, as specified in the *Supplices*, one of the prayers of the Canon of the Mass:

> Most humbly we implore Thee, almighty God, bid these our mystic offerings to be brought by the hands of Thy holy Angel unto Thy altar above, before the face of Thy divine majesty; that those of us who, by sharing in the Sacrifice of this altar, shall receive the most sacred Body and Blood of Thy Son, may be filled with every grace and heavenly blessing.[26]

The function of the angel, as described in this prayer, is emphatically visualised in the breviary of Aldersbach, where he seizes the Christ-Child emerging from the host raised by the priest.[27]

On the triptych of Florennes (1200–1210) and the reliquary of Tongres (1210–1220), the relics of the True Cross are arranged according to the visual framework of a Crucifixion, flanked by a personification of the church holding a chalice.[28] This liturgical object is generally considered as a simple attribute identifying the church through its first sacrament. However, as an object used during mass, the chalice clearly refers to the community of the faithful taking part in the Eucharist. This association is also suggested in the portable altar of Augsburg, where the Crucifixion is flanked by a personification of the church, since Christ is portayed as both priest and sacrifice. Moreover, the Mosan reliquaries of the True Cross also display angels as thurifers, probably to signify that angels take part invisibly in the act of the incensing of the altar after the offertory, as suggested by the wall paintings of Sant Quirze de Pedret.[29]

26 Deshusses 1971, 90.
27 Garhammer 2000.
28 Balace 1999; Balace 1999c, 52; Balace 2009, 371–374.
29 Angheben 2016b.

Fig. 7: Cologne, shrine of the Three Kings, main gable end and detail.

The Guennol triptych is the only one to visually suggest the role of Christ as a priest.[30] At first sight, the viewer encounters the image of Christ as a judge presiding over the Last Judgement taking place at his feet. But when the wings are closed, that is, during a large part of the liturgical year, Christ is the only iconic component which remains visible. Furthermore, the vase of vinegar, one of the instruments of the Passion usually carried by angels during the Parousia, is represented as a chalice. We can thus suggest that here Christ embodies both roles as a priest and a judge at the same time, which can be compared to the Missal of Saint-Vindicien.

The main gable end of the shrine of the Three Kings in Cologne leads to a similar conclusion (fig. 7). On the upper register, Christ is flanked by two angels next to him, and the archangels Gabriel and Raphael appear in medallions above him, formerly accompanied by St Michael.[31] Three of these angels exhibit one of the instruments of the Passion and the inscription of the trilob arch amplifies this topic by enumerating these *signa* and specifying that the one who judges the merits of each suffered from them:

30 Monroe 1992; Holbert 1995, 140–183; Bagnoli/Klein/Mann/Robinson (eds.) 2010, 180–181; George 2013, 250.

31 For the inscriptions and their authenticity, see Kemper 2014, vol. 3, 61–62, 74–74. See also Ciresi 2003; Ciresi 2005; Lauer 2006.

LANCEA SPINA CALIX CRUX SPONGIA SIGNA DOLORVM + QVOS TVLIT ILLE DOLENS QVI IVDEX EST MERITORVM

The angel standing to the right of Christ holds a chalice also mentioned by this *titulus*, and a paten. The inscription under the cornice confirms that the instruments of the Passion are exhibited in the context of the Last Judgement, evoking the salvation and the joy reaped by the righteous, and the fire into which the evil are thrown:

ADVENIO DIGNOS SALVARE FERIRE MALIGNOS + ERGO BONI METITE FELICIA GAVDIA VITE + ITEREI VOS IRA DEI TRANSMITTIT IN IGNE QVISQ METIT QVOD PROMERVIT SVB IVDICE IVSTO

The theme of the Last Judgement was extended on the former panels of the roof of the shrine, and it can be assumed that the apostles aligned on the upper register of the long sides played the role of the assessors, as can also be assumed about the shrine of St Servatius at Maastricht, which shows a similar arrangement.[32]

If the composition of the upper register of the main gable refers clearly to the end of time, the angel holding a chalice and a paten evokes the Eucharist. The angle seems to fulfil the role of the angel of the *Supplices*, who carries the bread and wine to the celestial priest. This iconography can also be found in the breviary of Aldersbach, mentioned before, and on the Mosan cross now in Baltimore, where an angel presents a host and a chalice as attributes. In the latter, however, these elements signify Christ as the sacrificed one, not Christ as the one carrying out the sacrifice.

In the case of the Cologne shrine, the theme of the Last Judgement and that of the Eucharist are combined. This dynamic corresponds to a tendency that can be observed in the Mosan goldsmith work of the second half of the 12th century and which increases in the first half of the following century, as we have seen with the Guennol triptych and the Missal of Saint-Vindicien. The portal of Saint-Sulpice-de-Favières, where Christ of the Last Judgement holds a chalice, and the central stained-glass window of the Cathedral of Châlons-en-Champagne, where he pours his blood into a chalice placed on its throne-altar (ca. 1240–1250; fig. 8), serve as further examples.[33]

Thus, in these compositions, the current temporality of the performance of the liturgical act seems to be associated with that of the Parousia, followed by eternity, in order to show that the elect will forever celebrate the celestial liturgy with saints and angels. In the Cologne shrine, the connection with the liturgy of the altar is visually confirmed by the "procession of the Kings", conceived as an offertory procession taking place in the lower part of the shrine. The Kings are indeed followed by the Emperor Otto IV, who offers the gold used to make that particular part of the reliquary. In this way, the Emperor is equated, as suggested by liturgists since Honorius Augus-

32 For the shrine of Maastricht, see Kroos 1985; Angheben 2016c.
33 Fusier/Philippot 2005, 74–75; Angheben 2016d, 162; Angheben 2013, 162.

Fig. 8: *Resurrection of the death*, Châlons-en-Champagne, cathedral, stained-glass of the central window of the choir, (ca. 1240–1250).

todunensis, with the first King who also offers gold.[34] It is important to note that the Eucharistic meaning of the programme emanates exclusively from the images and not from the inscriptions.

4 The *Christus Victor* in the Mosan Shrines

4.1 The Gable Ends of Visé and Amay

It is now necessary to explore whether the *Christus Victor* assumes a priestly function. The depiction of the Lord overcoming death relates to both Christ suffering on the cross and triumphing at the moment of his Resurrection. The inscriptions of the shrine of Visé confirm this double meaning by speaking of Christ suffering the Passion on the cross as a king: "O famous warlike king, by dying on the cross, the basilisk and the

34 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 27, in: Migne, Jacques-Paul (Hg.), PL, vol. 172, 553 A–B. Angheben 2012, 36–39.

treacherous asp and the lion are submitted to you" ("*Belliger insignis tibi sic basiliscus et aspis subdolus atque leo subeunt rex in cruce passo*").[35] The inscription thus mentions the cross, which is usually present on the triptychs of the Real Cross, but almost never depicted on the gable ends of the shrines. The first shrine of Stavelot, which was destroyed in the 18th century, contained relics of the True Cross, and the one of Cologne hosts a Crucifixion on the rear gable, however, the subject is never depicted on the main gable. We could thus suggest that the theme of the *Christus Victor* is used to evoke the Crucifixion without representing it. A similar theme appears on the reliquary of the True Cross of Nantes, where the cross dominates a reptile called "snake" ("*serpens*"). As Philippe Verdier clearly demonstrated, this type of Crucifixion echoes the *Christus Victor* in representing the Lord victorious over the devil and over death.[36] Furthermore, it reinforces the hypothesis that Christ trampling the malefic animals is used to evoke the Crucifixion without representing it.

It is more difficult to establish that the evocation of the Death and Resurrection of Christ refers to his priestly function. Like the destroyed antependium of Verdun, the gables of Visé and Amay are connected with the holy table. And the Pontifical of Chartres, though dated much later than the first Mosan shrines, shows that Christ standing and piercing the malefic animals of Psalm 90 (91) can implore both scenes, the theophany and the Crucifixion that usually decorate the texts of the Preface and of the *Te igitur*, at the same time. However, the gables of those shrines do not provide iconographic or epigraphic clues, which would allow the same significance to be attached to them.

It seems certain that both older examples of *Christus Victor* refer to the Resurrection, thereby offering the faithful an image of the paradigm of the saints' victory over death—since they are rewarded with a crown in the Visé shrine—as well as a model for the future resurrection of their bodies, which are partly preserved in the reliquary. This is all the more likely since the theme is brought up on three reliquaries of the True Cross. The triptych of Liège establishes a strong correlation between the presence of corporal relics and a quite realistic depiction of the resurrection of the saints. As for both triptychs of the Dutuit collection, they evoke the Resurrection of Christ in the form of the Visit of the Holy Women at the Sepulchre.

4.2 The Shrine of St Eleutherius in Tournai

The Eucharistic interpretation can however be assumed for both more recent examples: the shrine of St Eleutherius in Tournai and the second shrine of Stavelot. Christ is enthroned and tramples a lion and a dragon in the Tournai shrine (fig. 9) and only

35 Lemeunier / Didier 1988, 122.
36 Verdier 1982, 74.

Fig. 10: *Allegory of the Church*, Tournai, cathedral, shrine of Saint Eleutherius, roof.

Fig. 9: *Christus Victor*, Tournai, cathedral, shrine of Saint Eleutherius, gable-end.

Fig. 11: *Allegory of the Synagogue*, Tournai, cathedral, shrine of Saint Eleutherius, roof.

a dragon in the second shrine of Stavelot. In the former, he is also surrounded by angels; one amongst them, at the top of the composition, holds the instruments of the Passion (fig. 9). Unlike the shrine of Cologne, this one evokes the Second Parousia without representing the other components of the Last Judgement, such as the resurrection of the dead, the weighing of the souls, the corteges of the elect and the damned, heaven and hell. But, as for the Cologne shrine, this is not the only possible significance of this depiction, as the animals of Psalm 90 (91) refer to the Passion and to the Resurrection. The theme of the Last Judgement has been associated with the Passion and, more precisely, with the Crucifixion, as suggested by the inscription of the reliquary of Visé. This choice is in line with the iconographic tradition initiated in the Last Judgement of the southern portal of the Cathedral of Chartres where the Judge appears under a cross, next to both main protagonists of this event: the Virgin and John the Evangelist.[37]

On the roof of the shrine of Tournai, the theme of the Crucifixion is also referred to by the personifications of *Ecclesia* and Synagogue, who very often accompany the

37 In the depiction of the Last Judgement, the link between Christ and the cross had been established since the 10th century, but it is on the southern portal of Chartres (ca. 1210) that it began to acquire such an importance, cf. Angheben 2013.

representations of this episode (fig. 10–11).[38] The tie between Christ and *Ecclesia* is all the more evident as she is situated on his right side while Synagogue is placed to his left. *Ecclesia* holds a chalice, which is one of her main attributes. The accompanying inscription explicitly mentions the blood of Christ which cures the church: "*Presidet Ecclesia Christi relevata cruore*". In this context, the chalice reinforces the link between *Christus Victor* and the Crucifixion, as the blood contained in the chalice stems from the wound in the side of Jesus' chest. More surprisingly, instead of holding the Tablets of the Law or the instruments of the Passion, Synagogue holds an upside-down chalice, following the example of the foolish virgins spilling the oil of their lamps. This iconography clearly suggests that the offerings of Synagogue have been refused (even if we ignore the contents of the chalice), while the sacrifice of *Ecclesia* has been accepted. Given that the designer chose to assign a chalice to both *Ecclesia* and Synagogue, which is absolutely exceptional, we can be certain that the visual programme not only represents the Passion and the institution of the church as such, but also places great emphasis on the Eucharist. This is all the more likely since, in Mosan art, the representations of *Ecclesia* are generally connected with the sacrament.

In addition to the triptych of Florennes and the reliquary of the Holy Cross of Tongres, mentioned previously, it is necessary to consider the portable altar of Stavelot, where the allegory dominates a quatrefoil that evokes the cross, surrounded by Old Testament scenes referring to the Eucharist and taken from the prayer *Supra quae*: the sacrifices of Abel, Abraham and Melchizedek.[39] A similar scheme can be found in the stained-glass window of Châlons-en-Champagne that probably initially decorated the axial window of the cathedral dedicated in 1150.[40] Finally, in the cross of Scheldewindeke (ca. 1170–1180), which we must imagine placed on an altar, the allegorical figure of *Ecclesia* holds a chalice and, what is exceptional, a host marked with a cross placed on a paten.[41] When she appears in the decoration surrounding the altar, the personification of the church can consequently be interpreted as an evocation of the local community gathered around its first sacrament. And in the case of the Tournai shrine, *Ecclesia* brandishes the chalice not towards the spectator but towards Christ, making it similar to the gesture of the angel of the *Supplices* of Cologne, which presents a chalice and a paten to Christ in the skies for him to consecrate the contents.

Based on this interpretation, we can understand another component of the shrine. Its roof presents the Annunciation flanked by John the Baptist showing a medallion with the Lamb of God. This depiction could evoke the Eucharist as hosts were often decorated with the animal of the sacrifice. The same theme appears on the exterior of the right wing of the triptych of Florennes. Furthermore, on the cross of Scheldewindeke, the medallion is held by an angel, thus associating it even more precisely with a

38 Verdier 1982 82–83; Asch 2013, 65–66.
39 Gudera 2003; Wittekind 2004, 51–172; Henriet 2016.
40 Fusier/Philippot 2005, 65–70.
41 Musées royaux d'Art et d'Histoire of Brussels, see Balace 1999b, 28.

host. The most important aspect, however, is that the presence of *Ecclesia* and Synagogue holding a chalice on either side of Christ suggests the Eucharistic interpretation of *Christus Victor*, which we might then apply to other artworks.

4.3 The Stavelot Shrine

The second shrine of Stavelot does not contain epigraphic or iconic components supporting this hypothetical priestly interpretation of Christ (fig. 12–13). The related inscription refers to his capacity as a Creator and sovereign: SOLVS AB ETERNO CREO CVNCTA CREATA GVBERNO. The presence of the college of the apostles might, on the contrary, be connected to a prayer of the Canon of the Mass, the *Communicantes*. This prayer invokes the intercession of the Virgin, the apostles and the saints, some of whom are named. As rightly highlighted by Clemens Bayer, the apostles are listed in the same order as in the Stavelot shrine, which thereby evokes precisely this specific prayer.[42] In addition, this might show specifically that the celestial church is present in the middle of the terrestrial community at the moment of the Canon of the Mass. In such a context, Christ might have held the role of the high priest, in addition to his role as Creator and celestial sovereign proclaimed by the inscription.

If we consider the programme from a Eucharistic point of view, we can also interpret some scenes of the life of Christ depicted on the roof in the same way. In the Nativity, the manger adorned with filigree could have been assimilated with an altar. In the Adoration of the Magi, the first one seems to hold a pyx, like both last kings of the Cologne shrine. In the Presentation of Jesus at the Temple, the Virgin and Simeon are holding the Child above an altar. Cups in the form of a chalice are laid on the table of the Last Supper in which the Eucharist has been instituted. Finally, the personification of the church holds a chalice in the Crucifixion (fig. 14).

4.4 The Problem of the Inscriptions

The iconographic clues provided by the shrines of Cologne, Tournai and Stavelot suggest that their programmes refer both to the cult of the titular saint and to the sacrament of the Eucharist celebrated on the altar for which the reliquary served as an altarpiece. However, the epigraphy does not designate Christ as the high priest of the celestial liturgy. The same applies to the examples in which this role is testified to by the iconography and, sometimes, also by the context: the sacramentaries, the missals, the Guennol triptych and the stained glass of the choir of the Cathedral of Châlons-en-Champagne (ca. 1240–1250). The Evangeliary of the Sainte-Chapelle and

42 Bayer 2014.

Fig. 12: Stavelot, shrine of Saint Remacle.

Fig. 13: *Christ trampling the dragon*, Stavelot, shrine of Saint Remacle, gable-end.

Fig. 14: *Crucifixion*, Stavelot, shrine of Saint Remacle.

the northern portal of the west facade of the Cathedral of Bayeux may be added to this list.[43] Only few exceptions clearly qualify Christ as a *pastor* or *presul*, as can be seen on the lantern of Begon in Conques and on the portable altar of Augsburg, but not as *sacerdos*.[44] It can thus be assumed that this function was obvious and did not need such a specific inscription to clarify its meaning.

In the case of five Rheno-Mosan shrines, Christ is associated with generic inscriptions glorifying his almighty power or his kingship. In the shrine of St Heribertus in Deutz (1175), he holds a book quoting a passage from Exodus in which God reveals his name to Moses, thereby establishing absolute equality between Father and Son: EGO SVM QVI SVM.[45] In the shrine of Notre-Dame of Tournai (1205), the inscription, which is only partly preserved, claims his royal status feared by the infernal world and implored by the supernal order: REX EGO SVM ... ME TREMIT INFERNO MIHI SUPPLICAT ORDO SVPERNVS.[46] The mention of hell possibly evokes the Last Judgement since the angel's hands are veiled and should therefore hold instruments of the Passion, similar to those given to them by the restorer. In the shrine of Charlemagne in Aachen (1215), Christ, inscribed in a medallion dominating the emperor, is presented as the one who remains in his government and sets everything in motion: CVNCTA REGENS STABILISQ[VE] MANENS DO CVNCTA MOVERI.[47]

In the shrine of Notre-Dame of Huy (ca. 1265), which is very similar to the one of Stavelot, Christ pronounces the words of John's Gospel (Jn 14,6): EGO S(VM) VIA ET VERITAS ET VITA.[48] And as already referred, the Stavelot shrine presents Christ as a sovereign and as the Creator: SOLVS AB ETERNO CREO CVNCTA CREATA GVBERNO. If we assume that Christ actually plays the role of a high priest, we must infer from this that the designers did not find it necessary to specify this meaning through the epigraphy. They would therefore have chosen the inscriptions to glorify Christ's almighty power so as not to exclude any aspect of his character and to be able to integrate, in this manner, his power to transform bread and wine into his flesh and his blood. This explanation is not fully satisfactory, especially since the inscriptions of the Cologne shrine refer directly to the iconography. However, I can see no other explanation for this divergence between image and text, unless of course the priestly interpretation of Christ is erroneous.

This interpretation relies on three major points. Several altar decorations present iconographic or epigraphic clues attesting to Christ's priestly function, suggesting that this signification can be applied to the majority of the works including a depiction of Christ above the altar. The *Christus Victor* of the Chartres Pontifical shows

43 Gauthier 1976, p. 160; Schlicht / Angheben 2016, 241–243.
44 Pour l'autel de Bégon, see Favreau / Michaud / Leplant 1984, 47–48.
45 Seidler 2013, 101.
46 Navez 2005, 124–127.
47 Deutsche Inschriften Online, DI 31 Aachen Dom (1992), n° 34.
48 Van den Bossche 2000; Lemeunier 2012, 20–23.

that this theme was equally able to show Christ as a priest and as the crucified sacrifice. Finally, the Tournai shrine shows *Ecclesia* presenting a chalice to Christ and an exceptional representation of Synagogue holding the same liturgical vessel upside down. This interpretation can therefore be considered for this work and can also be extended to the Stavelot shrine. It may also be carefully envisioned for the gable ends of Visé and Amay, and for the depictions of Christ enthroned in the other Rheno-Mosan shrines.

4.5 Mosan Shrines and Sacred Space

We do not know in which direction the reliquaries set up behind the altars were oriented, and, consequently, which side was visible to the clergy. The drawing of 1666, showing the altarpiece of Stavelot, suggests that the gable end erected behind the altar included a depiction of Christ, in this case accompanied by St Remacle. This would mean that if the saint was not represented on the main side, he would only have been visible from the rear, and that the faithful would have been invited to walk around the altar, either by entering the ambulatory, if there was one, or by any other specific device adapted to the needs of the community and to the constraints of the architecture. For the first shrine of Stavelot, which was framed by an altarpiece, it has been assumed that it was inserted into the wall of the ambulatory in such a way that both gables could be seen respectively from the ambulatory and from the crypt. However, it is however impossible to confirm this hypothesis.[49] Finally, it is possible that on the occasion of the feast of the saint, the orientation of the shrine was temporarily inverted in order to make the saint's image visible to the clergy.

Whatever the case, it can be assumed that most of the time, the main side showed Christ in Majesty. This hypothesis can be supported in particular for the shrines of Tournai and Stavelot as one of the two gables is occupied by an isolated saint: Eleutherius in the former and the Virgin in the latter. It is indeed unlikely that the sight of the divine figure would have been denied the clergy. If we suppose that the gable end dedicated to Christ adorned the altar in the manner of an altarpiece, it would seem obvious that the iconography and the inscriptions of these two reliquaries establish a correlation between the terrestrial and the celestial church, embodying the latter in the space of the sanctuary. Christ could then be associated with the priest celebrating mass at the terrestrial altar and also with the bread and the wine he is about to sacrifice at the celestial altar, once they have been brought by the angel of the *Supplices*. The angels surrounding Christ would reflect the clergy singing the *Sanctus*, right after the Preface. Finally, the apostles and the saints depicted on the other sides would

49 This hypothesis was supported by Lambotte 2014. Doubts were expressed by D'Hainaut-Zveny 2014, 103–104. Kockerols 2016, 217, rejected this hypothesis.

complete the image of the celestial church and echo the local community of faithful gathered around his clergy. This is all the more likely since the architecture of the shrine corresponds to the forms of a gothic church in such a way that the consecrated space echoes the Heavenly Jerusalem which houses the members of the celestial church.

During the time of the consecration, the ecclesiastical space would temporarily become that of the union of the two churches, the terrestrial and the celestial one, which will be reunited at the end of time. This connection, again, explains why the theme of the Last Judgement was linked to Christ as high priest. Through the combination of images and texts connected to both the present and the future, the sanctuary appears in any case as the place of the temporary unification of the two churches, which announces their final and eternal union.

Bibliography

Alger of Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, in: Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologia latina*, vol. 180.

Angheben, Marcello (2012), "La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo", in: *Codex aquilarensis* 28. *Creer con imágenes en la Edad Media*, 29–74.

Angheben, Marcello (2013), *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100–1250*, Turnhout.

Angheben, Marcello (2016a), "Les reliquaires mosans et l'exaltation des fonctions dévotionnelles et eucharistiques de l'autel", in: *Codex aquilarensis* 32, 171–208.

Angheben, Marcello (2016b), "Les peintures de Sant Quirze de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie", in: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 47, 51–67.

Angheben, Marcello (2016c), "Du *transitus* à la résurrection : la représentation de la destinée posthume des saints dans l'orfèvrerie mosane", in: Philippe George (ed.), *Orfèvrerie septentrionale (XIIe & XIIIe siècle)*, Liège, 11–31.

Angheben, Marcello (2016d), "Résonances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images : la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion sur les vitraux du Mans", in: Stephanie Diane Daussy / Nicolas Reveyron (eds.), *L'Église, lieu de performances. "In locis competentibus"*, Paris, 159–179.

Asch, Léopold (2013), *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval. Étude iconographique*, Colmar.

Bagnoli, Martina / Klein, Holger A. / Mann, C. Griffith / Robinson, James (eds.) (2010), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Cleveland / London.

Balace, Sophie (1999a), "La staurothèque de Tongres", in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 70, 149–185.

Balace, Sophie (1999b), "Croix de Scheldewindeke", in: Dumortier 1999, 28.

Balace, Sophie (1999c), "Triptyque de Florennes", in: Dumortier 1999, 52.

Balace, Sophie (2009), *Historiographie de l'art mosan*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2009.

Barral i Altet, Xavier / Lauranson-Rosaz, Christian (eds.)(2004), *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval, Actes de la table ronde d'août 2002*, Aniane.

Bayer, Clemens (2014), "Sur la datation de la châsse de saint Remacle : deux missives et des inscriptions", in: Benoît van den Bossche / Alain Dierkens / Nicolas Schroeder (eds.), *À la recherche*

d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIIIe siècle. Actes du colloque organisé en mai 2012, Stavelot, 87–94.

Biron, Isabelle / Morel, Dominique / Borel, Thierry (1998), "Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'œil du connaisseur à l'examen de laboratoire. Histoire d'une réhabilitation", in: *Technè*, 8, 97–106.

Biron, Isabelle (2015), "Les émaux mosans, rhénans et affiliés. Champlevés sur cuivre. XIIe – début XIIIe siècle", in: Isabelle Biron (ed.), *Émaux sur métal du IXe au XIXe siècle. Histoire, technique et matériaux*, Dijon, 233–269.

Bord, Lucien-Jean (2013), *Melchisédek : formation, histoire et symbolique d'une figure biblique*, Paris.

Brigué, Louis (1936), *Alger de Liège. Un théologien de l'eucharistie au début du XIIe siècle*, Paris.

Budde, Michael (1998), *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600–1600*, Münster.

Castiñeiras, Manuel (2008), "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya : els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planès", in: *Butletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, 17–41.

Chinellato, Laura (2010), "L'Altare di Ratchis", in: Valentino Pace (ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi. Cividale del Friuli, 4–7 dicembre 2008*, Cividale del Friuli, 83–91.

Chinellato, Laura (2016), *L'ara di Ratchis a Cividale : la ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine.

Ciresi, Lisa Victoria (2003), "A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne", in: Colum Hourihane (ed.), *Objects, Images and the Word. Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, 202–230.

Ciresi, Lisa Victoria (2005), "Of Offerings and Kings: The Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual", in: Bruno Reudenbach / Gia Toussaint (eds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 165–185.

Cohen, Adam S. (2000), *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park.

Descatoire, Christine / Gil, Marc (eds.) (2013), *Une renaissance. L'art en Flandre et Champagne 1150–1250*, Paris.

Deshusses, Jean (1971), *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits. I. Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*, Fribourg, 1971 (Spicilegium friburgense 16).

D'Hainaut-Zveny, Brigitte (2014), "De la diversité des manières d'exposer les reliquaires dans les sanctuaires médiévaux et de ces usages dans l'abbatiale de Stavelot (XIe–XIIIe siècles). De la géographie du sacré", in: Benoît van den Bossche / Alain Dierkens / Nicolas Schroeder (eds.), *À la recherche d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIIIe siècle. Actes du colloque organisé en mai 2012*, Stavelot, 101–107.

Dumortier, Claire (ed.) (1999), *La salle aux trésors. Chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout.

Favreau, Robert / Michaud, Jean / Leplant, Bernadette (1984), *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 9. Aveyron, Lot, Tarn*, Paris.

Fusier, Jean / Philippot, Jacques (2005), *Vitraux des églises de Châlons-en-Champagne. Notre-Dame-en-Vaux, Saint-Alpin, Saint-Étienne*, Langres.

Gaborit-Chopin, Danielle (1991), "Le trésor du haut Moyen Âge. Dagobert et Charles le Chauve", in: *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, 41–54.

Garhammer, Erich (2000) "De la fraction du pain à l'élévation de l'hostie. L'eucharistie au Moyen -Âge", in: Dorothee Rippmann / Brigitta Neumeister-Taroni (eds.), *Les mangeurs de l'an 1000. Archéologie et alimentation*, Vevey, 25–34.

George, Philippe (2013), "*Sur la terre comme au ciel*. L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170", in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 225–253.

Gudera, Alice (2003), *Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil*, Brême.
Henriet, Patrick (2016), "Relire l'autel portatif de Stavelot", in: Philippe George (ed.), *Orfèvrerie septentrionale (XIIe & XIIIe siècle)*, Liège, 179–208.
Heriger of Lobbes, *De corpore et sanguine Domini*, in: Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologia latina*, vol. 139.
Holbert, Kelly McKay (1995), *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century*, PhD, Yale University.
Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, in: Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologia latina*, vol. 172.
Hugues de Flavigny, *Chronicon*, Pertz (ed.), MGH SS VIII.
Jungmann, Joseph Andreas (1956–1958), *Missarum sollemnia. Explication génétique de la Messe romaine*, 3 vol., Paris.
Kockerols, Hadrien (2016), "Découverte d'un second dessin du retable de saint Remacle à Stavelot", in: Philippe George (ed.), *Orfèvrerie septentrionale (XIIe & XIIIe siècle)*, Liège, 208–235.
Kaspersen, Søren (2006), "Narrative 'Modes' in the Danish Golden Frontals", in: Søren Kaspersen / Erik Thunø (eds.), *Decorating the Lord's Table: On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*. (International Congress on Medieval Studies, 36, 2001, Kalamazoo), Copenhagen, 79–127.
Kemper, Dorothee (2014), *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert, mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken*, 3 vol., Cologne.
Kroos, Renate (1985), *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, Munich.
Lambotte, (2014), "L'église abbatiale de Stavelot au XIIIe siècle. Regard archéologique sur des modifications architecturales du chevet", in: Benoît van den Bossche / Alain Dierkens / Nicolas Schroeder (eds.), *À la recherche d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIIIe siècle. Actes du colloque organisé en mai 2012*, Stavelot, 47–55.
Lauer, Rolf (2006), *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne.
Lemeunier, Albert / Didier, Robert (1988), "La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé", in: M.-G. Boutier/ P. Bruyère (eds.), *Trésors d'art religieux aux pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 91–198.
Lemeunier, Albert (1989), "La châsse de sainte Ode d'Amay", in: Thomas Delarue / Albert Lemeunier (eds.), *Trésors de la collégiale d'Amay. Catalogue des œuvres exposées du 12 août au 24 septembre 1989 en l'église Saint-Georges et Sainte-Ode d'Amay*, Amay, 49–79.
Lemeunier, Albert (2010), "Autour du retable de saint Remacle de Stavelot", in: Albert Lemeunier / Nicolas Schroeder (eds.), *Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien du XIIe siècle. Actes du colloque de Stavelot, 19–20 novembre 2009*, Stavelot, 59–71.
Lemeunier, Albert (2012), *Trésor de la collégiale Notre-Dame de Huy*, Huy.
Monroe, William S. (1992), "The Guennol Triptych and the Twelfth-Century Revival of Jurisprudence", in: Mary B. Shepard / Elisabeth C. Parker (eds.), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, 167–177.
Navez, Pierre-Louis (2005), *La châsse Notre-Dame de Tournai. Un chef-d'œuvre en style 1200 du Maître-orfèvre Nicolas de Verdun – 1205*, Tournai.
Reynolds, Roger E. (2013), "Eucharistic Adoration in the Carolingian Era? Exposition of Christ in the Host", in: *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2, 70–153.
Schapiro, Meyer (1954), "Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems", in: Dorothy Miner (ed.), *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 331–349.
Schlicht, Markus / Angheben, Marcello (2016), "La sculpture gothique", in: Jean-Claude Boulanger/ François Neveux (eds.), *Bayeux, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, 235–248.
Seidler, Martin (2016), *Der Schrein des Heiligen Heribert in Köln-Deutz*, Regensburg.

Stratford, Neil (1993), *Catalogue of Medieval Enamels. Volume II: Northen Romanesque Enamel*, London.
Van den Bossche, Benoît (1989–1990), "La châsse de saint Remacle à Stavelot (étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes", *Aachener Kunstblätter*, 58, 47–73.
Van den Bossche, Benoît (2000), "Anmerkungen zu einer theologischen Betrachtungsweise des Marienschreins", in: Dieter P. J. Wynants (ed.), *Der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, Aachen, 101–113.
Van den Bossche, Benoît (2014), "La châsse de saint Remacle, les orfèvres, l'atelier : état de la question", in: Benoît van den Bossche / Alain Dierkens / Nicolas Schroeder (eds.), *À la recherche d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIIIe siècle. Actes du colloque organisé en mai 2012*, Stavelot, 79–85.
Van den Bossche, Benoît (2015), "Châsse de saint Éleuthère", in: Géraldine Jaffré / Caroline Marchant (eds.), Trésors classés en Fédération Wallonie-Bruxelles, Bruxelles, 108–109.
Verdier, Philippe (1981), "The twelfth-century chasse of St. Ode from Amay", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42, 7–84.
Verdier, Philippe (1982), "Dominus potens in praelio", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 43, 35–106.
Wittekind, Susanne (2004), *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne / Weimar / Vienna, 2004.

Photo Credits

Fig. 1, 5, 6, 8–11: Marcello Angheben.
Fig. 2, 3: Ph. George.
Fig. 4: Médiathèque d'Orléans.
Fig. 7: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte Köln, photo: Matz und Schenk.
Fig. 12–14: KIKIRPA.

Kristina Krüger

St Michael's at Hildesheim: Scripture Networks and the Perception of Sacred Space

1 The Abbey and Church of St Michael's

The abbey of St Michael's was founded by Bishop Bernward of Hildesheim (993–1022) on a hill north of the cathedral immunity.[1] The founder conceived it as a monastery following early medieval tradition, accomodating a convent of monks and clerics. This is indicated by the history of the foundation as well as by the architectural layout of the abbey church and the number of altars it housed, as Matthias Untermann has recently pointed out.[2] The process of foundation began in 996 with the consecration, in the north-eastern corner of what was to become the abbey precinct, of a chapel (*sacellum*) dedicated to the Holy Cross in which canons were to do liturgical service under the conduct of a provost (fig. 1). According to the date given on the foundation stone found in 1908 under the south-western transept arm (fig. 16), the construction of the great abbey church was begun in 1010. In 1013, Bernward had a monastic community installed on the site (either in a preexisting residential building or in an already finished section of the monastic complex), in 1015 the crypt under the western sanctuary with the altar of St Mary was consecrated, and in 1022 the consecration of the church was celebrated, although the building was not yet finished. Both consecration ceremonies, in 1015 as well as in 1022, took place on September 29th, the feast day of St Michael, patron of the church, to whom the main altar in the western sanctuary was dedicated. In that same year 1022, Bernward appointed an abbot as head of the entire convent, thus bringing the process of foundation to an end, before he himself died on November 20th 1022. He was buried in the crypt, in a tomb in front of the altar of St Mary, which he had prepared for himself while still alive (fig. 2).

1 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, passim, esp. 2, ch. 8; Binding 2008 and 2013; Schulz-Mons 2010, 17–144. For the history of construction see Beseler in Beseler/Roggenkamp 1954; Cramer/Jacobsen/von Winterfeld 1993; Cramer/von Winterfeld 1995; Braune 2008; Lutz 2012.

2 Untermann 2012, 53–54. Around 1078/79, contemporaries were still aware of the twofold nature of the convent of St Michael's, as can be seen by the entry in the *Chronicon Hildesheimense* concerning the monastery's foundation by Bernward: *Monasterium quoque sancti Michahelis construxit et ex parte dedicavit, in quo et abbatiam et congregationem monachorum instituit* (*Chronicon Hildesheimense*, 852; on the date of the *Chronicon* see Freise 2000, 240–241).

This publication originated in the Collaborative Research Centre 933 "Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographic Societies" (subproject A05 "Script and Characters on and in the Mediaeval Artwork"). The CRC 933 is funded by the German Research Foundation (DFG).

Open Access. © 2019 Kristina Krüger, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-006

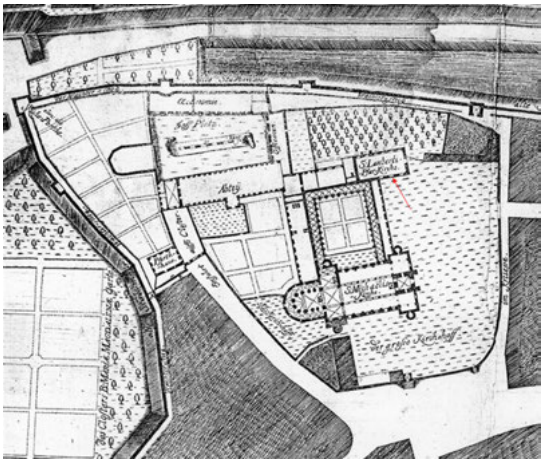


Fig. 1: Hildesheim, St Michael's: Plan of the abbey in 1729 with former chapel of the Holy Cross (*S. Lamberti Pfarrkirche*).

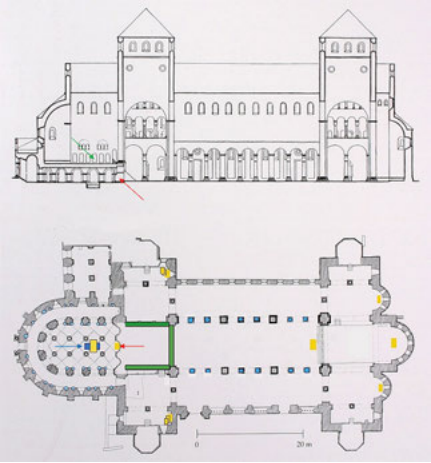


Fig. 2: Hildesheim, St Michael's: Plan and longitudinal section of the church: crypt and altar of St Mary consecrated in 1015 (red arrow); main altar of St Michael consecrated in 1022 (green arrow); tomb of Bishop Bernward (1022) (blue arrow); original position of monks' choir (green).

The convent had a hard time under Bernward's successor, Bishop Godehard of Hildesheim, who—probably in an attempt to separate monks and clerics—transferred the monastic community of St Michael's to a place outside Hildesheim, and alienated monastic property. Due to protests, the monks were called back after only a short time, but a part of the alienations persisted[3] and we have no proof of what became of the canons of the Holy Cross. They simply disappear from the sources, and from the 12th century onwards, the chapel in the north-eastern corner of the cloister is called St Lambert's church (fig. 1). However, the construction of St Michael's carried on

3 See the letter of the second abbot, Adelbert, to Godehard's successor, Bishop Thietmar, in *Urkundenbuch*, vol. I, 79–82.

and the church was consecrated on September 29th 1033. The damage of a lightening induced fire in 1034 is reported to have been repaired one year later.[4]

During the Reformation, the Protestants, with the support of the city council gradually took possession of the church until the part of the church belonging to the monastic community was restricted to the western crypt alone.[5] As a consequence of this takeover and the ensuing disputes, the building and its liturgical furnishings suffered severe losses due to deliberate destruction and lack of maintenance during the 16th to 18th century (fig. 1).[6] After campaigns of reconstruction in the 19th and early 20th centuries, the church was heavily damaged by bombs in 1945. Today it has in many aspects been restored to its original form. It is a large basilica with transepts of identical shape in the east and west, which finishes in the east with three short apses and in the west with a deep sanctuary that rises above a crypt which is surrounded by an ambulatory (fig. 3–4). Most of the columns and capitals of the nave, the upper parts of the western sanctuary and the annex rooms above the ambulatory date from the end of the 12th or the beginning of the 13th century.[7] With the exception of the crypt, the apses, and the chapels at the outer end of the transept arms, the building is unvaulted. Part of its former, rich liturgical furnishings and a comparatively important number of liturgical objects donated by the founder, Bishop Bernward, are still preserved *in situ* or in other places in Hildesheim.[8]

2 Inscriptions and Artefacts in St Michael's from the Time of the Foundation to the 12th Century

In the following I will briefly review the inscriptions, artefacts, and liturgical furnishings from the time of the foundation up to the mid-12th century, that subsist in St Michael's or are known to have been there, proceeding in a roughly chronological order.[9] As there has been extensive publishing on many of the works of art in question here, I have limited myself to the essential information on the artefact, the inscription, the dating, and what we know about the original destination and function.

4 *Chronica episcoporum et abbatum*, 788 (15th c.); see also Schulz-Mons 2010, 161–162.
5 Alphei 1995, 45–47; Otte 2012, 315–323. This repartition of the church—with the crypt belonging to the catholic parish, the rest of the building to the protestant one—still continues today.
6 Alphei 1995; Otte 2012; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 523–526.
7 Cramer/von Winterfeld 1995; Lutz 2012.
8 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, passim, esp. vol. 2, ch. 9; Brandt 2012; Lutz 2012.
9 The stucco figures in the south aisle, which extend scrolls that originally were inscribed with the Beatitudes, and the painted wooden ceiling of the nave are not included in this presentation, because they postdate Bernward's time. We have no indications about the original 11th-century ceiling, which might also have had figural painting.

Fig. 3: Hildesheim, St Michael's from the south-east.

Fig. 4: Hildesheim, St Michael's: Interior looking West.

Bernwardkreuz: The so-called "cross of St Bernward" is alleged to be the one which Bernward donated to his chapel of the Holy Cross founded in 996. According to his Vita, he received three particles of a relic of the true cross as a gift from the emperor Otto III, while the fourth particle was miraculously brought to him by an angel when he was working on the fabrication of the cross. A strip of parchment inclosed with the wooden particles has the words "lignu(m) d(omi)nicu(m)" written on it. The metalwork of the cross dates to the mid-12th century, but includes earlier elements (i. e. from before 1022). It has no inscription.[10]

Foundation stones (fig. 16): The foundation stone was discovered during reconstruction work under the south-eastern corner of the western transept in 1908. It bears the names of one of the twelve apostles (s. Matheus) and of one of the twelve tribes of the people of Israel (s. Beniamin) as well as the initials of Bernward (B Ep), a cross, and the date 1010 (MX). A fragment of a second foundation stone found nearby is lost.[11]

Kostbares Evangeliar: The Kostbares Evangeliar is the most famous and perhaps the most important among several illuminated liturgical books donated by Bernward to St Michael's. It is a Gospel book with a dedication verse to St Michael (on f. 231v°) written by Bernward himself. The back cover (with an inscription and a Madonna in silver repoussé work) and the double-page painting with the scene of the donation of the book to the Virgin lively illustrate that it was destined for use at the altar of St Mary in the crypt (fig. 5).[12]

66 relics laid down in the crypt: According to the *Vita Bernwardi*, during the consecration of the crypt in 1015 66 relics were laid down, but we have no indication concerning their location.[13]

Inscription of consecration (see fig. 12): A painted inscription reporting the consecration of 1015 was located on the inner ambulatory wall opposite to the modern portal at the west end of the crypt. It was documented in an already fragmented state

---

10 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 588–589 (Martina Pippal). On the legend of its miraculous fabrication and the altar and veneration of the Holy Cross in St Michael's see Gallistl 2012.

11 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 533–534 (Christine Wulf); Wulf 2003, 185–187; Bünz 2012; Untermann 2012, 43. On foundation stones in a wider perspective see Untermann 2003 and Keil 2014.

12 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 570–578 (Michael Brandt; Ulrich Kuder); for the inscriptions on the front and back cover see Berges 1983, 47–49; Wulf 2003, 181–183; on the manuscript in general Brandt (ed.) 1993; Kingsley 2014. See also, with special attention to the rendering of architectural space in the double-page dedication miniature, Wolter-von dem Knesebeck 2016.

13 *Vita Bernwardi*, ch. 47, 778.

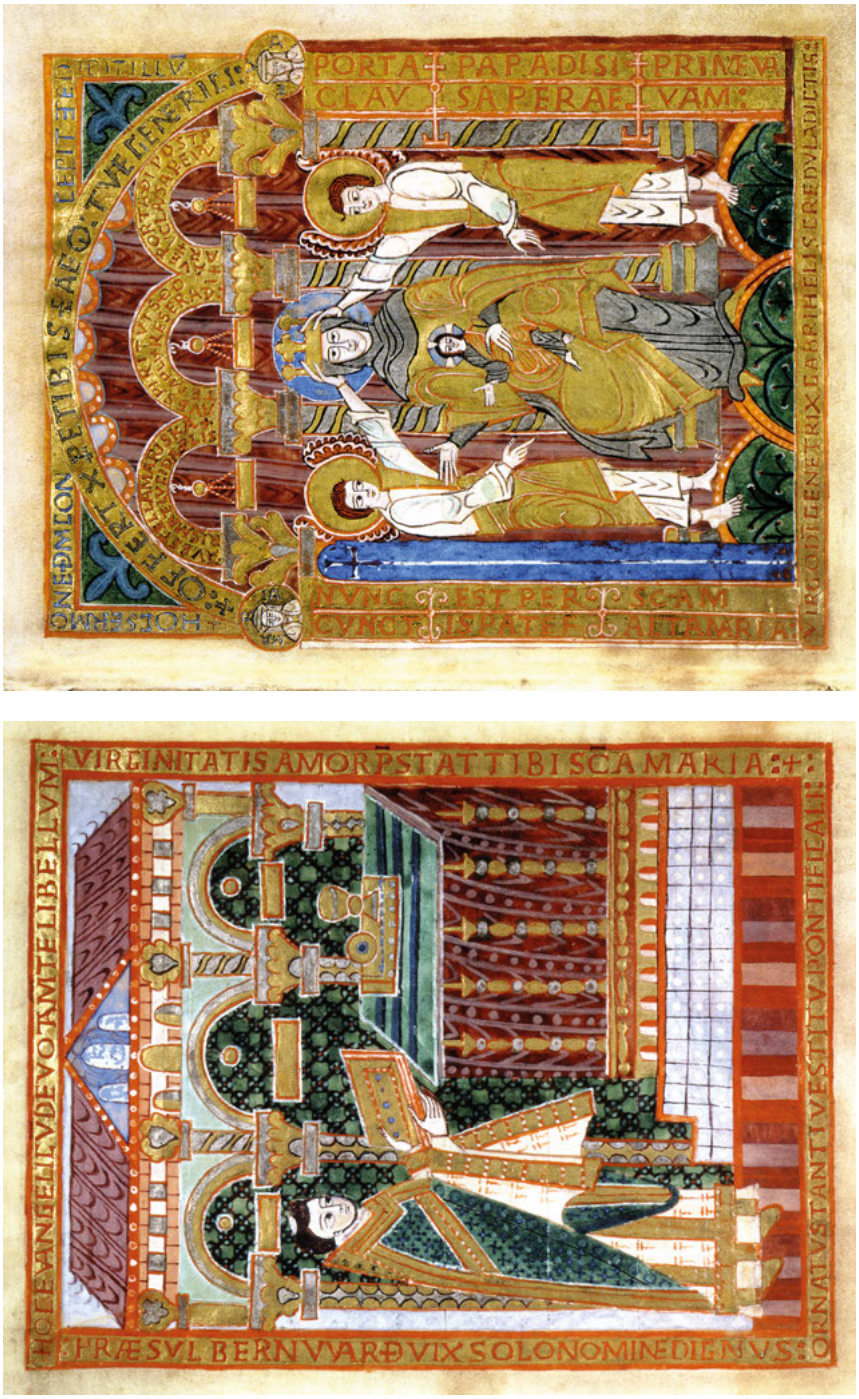


Fig. 5: Kostbares Evangeliar: double page with donation scene.

Fig. 6: Bronze doors of Bishop Bernward (since 1035 installed in the west portal of Hildesheim Cathedral).

in 1939 and was lost due to war or reconstruction. According to Berges and Wulf, it can be dated to the 11th or 12th century. Both think that it was probably executed in or shortly after 1015. However, due to the inscription's poor state in 1939, a firm dating is no longer possible.[14]

Bronze doors (fig. 6): A number of scholars consider the famous bronze doors of Bishop Bernward, which were installed in the west portal of the cathedral in 1035, as a work originally designed for St Michael's. This is due to the door's inscription which reads:

> AN(NO) DOM(INICE) INC(ARNATIONIS) MXV B(ERNWARDUS) EP(ISCOPUS) DIVE MEM(ORIE) HAS VALVAS FUSILES // IN FACIE(M) ANGELICI TE(M)PLI OB MONIM(EN) T(UM) SUI FEC(IT) SUSPENDI
> "In the year 1015 of the incarnation of the Saviour, Bishop Bernward, of blessed memory, had these cast doors hung up in the front of the angelic temple for his remembrance."

The location for which the bronze doors might have been destined in St Michael's church, however, is a question that is still under discussion.[15]

"Silbernes Bernwardkreuz" (fig. 7): The "Silbernes Bernwardskreuz" is a smaller crucifix of high quality, executed in silver and partly gilded. On its back, it bears the names of the saints whose relics were deposited in it and the inscription BERNVVARDUS PRESUL FECIT HOC. It is dated to 1007/22.[16]

Pair of candlesticks (see fig. 14): A pair of exquisite candlesticks made of silver and partly gilded carry both the same enigmatic inscription saying that they were cast on demand of Bernward but are neither of gold nor of silver:

---

14 Berges 1983, 54–62; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 534–535 (Christine Wulf); Wulf 2003, 192–195; for a dating around 1150 see Ueffing 1996.

15 On the inscription see Berges 1983, 109–116; Wulf 2003, 189–192; on its technical execution Drescher 1988, 71–75. For its interpretation see esp. the most pertinent remarks by von der Nahmer 1988. The vast literature on the doors and their location has been summarized by Schulz-Mons 2010, 280–352. For a possible location of the doors in St Michael's see Untermann 2012, 62. Recently, Brandt 2017 has pleaded for St Michael's as the doors' original destination, while Lutz 2017 left the question open. As a result of his recent excavations in the cathedral Kruse 2017, 204–206, proposes that Bernward had the west end of the cathedral reconstructed—prior to Godehard who is credited with this by his *Vita*—in order to locate the bronze doors in a newly created western portal—even if his *Vita* does not attribute any building activities at the cathedral to Bernward. However, on the basis of the evidence published, which rests largely undescribed in detail and open to interpretation, it seems difficult to follow Kruse's argumentation.

16 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 578–581 (Michael Brandt); Wulf 2003, 202–205; see also Lutz 2012, 221.

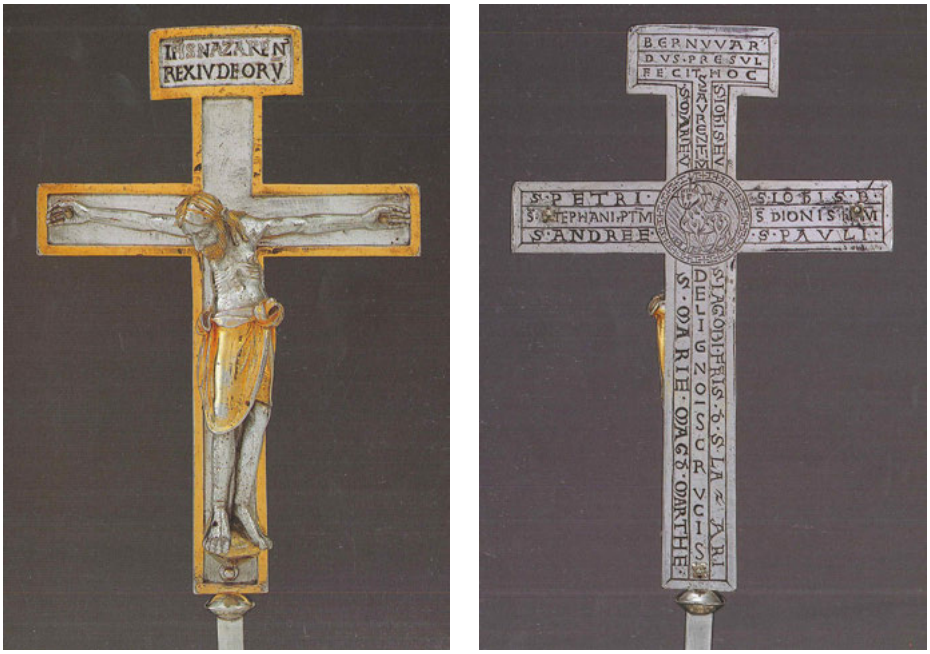


Fig. 7: Silver Cross of Bishop Bernward, obverse and reverse.

BERNVVARDVS PRESVL CANDELABRVM HOC //
+ PVERVM SVVM PRIMO HVIVS ARTIS FLORE NON AVRO NON ARGENTO ET TAMEN VT CERNIS CONFLARE IVBEBAT

The candlesticks are similar to the ones seen on the dedication page of the "Kostbares Evangeliar" by the side of the altar, but much smaller in height (42 cm). According to Joseph Braun, the use of candlesticks on the altar is exceptional before the end of the 11th century. The Hildesheim sticks might also belong to the category of akolyths' *candelabra* that were carried before the priest when he came to the altar in a procession with his ministers in order to celebrate mass.[17] However, with their exquisite tripods in the form of lions' paws or griffins' claws and their shafts surrounded by vine which delicate figures are climbing in, they seem to be made for standing rather than for being carried.

17 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 581–584 (Michael Brandt); Kingsley 2012; Frese 2015. For the inscription see Wulf 2003, 183–185; Wulf 2008, 8–9. For the place of candlesticks in use at the altar see Braun 1924, 173–174; for the different types of candlesticks and candelabra Braun 1934.

Relics deposited in the capitals of the nave columns (fig. 8): Relics of diverse saints were deposited in the capitals of the 12 columns of the nave. The relics were recorded by inscriptions on the impost blocks above the capitals as can be seen in the two eastern columns on the north side, where the original capitals subsist. When new columns and capitals were executed in a restoration carried out before 1186, the relics were transferred to the new capitals, and painted inscriptions probably replaced the original engraved ones. The inscriptions were erased after the Reformation, but have been documented in an early 16th-century manuscript.[18]

Bronze column with monumental cross (fig. 9): The famous bronze column depicting Christ's Passion in reliefs, arranged in a spiral around the shaft in the manner of Roman triumphal columns, originally supported a monumental bronze crucifix. The crucifix (and later also the capital of the column) was melted down by the Protestants. There is no inscription on the column. However, there certainly was an inscription on the crucifix, as on all crosses, crucifixes, and surviving metal works donated by Bernward.[19]

Marble column with (bronze?) figure of St Mary (lost): A column of marble from the island Prokonnesos in the Marmara Sea, not far from Istanbul, had its place in the nave of St Michael's up to the Reformation. Today, it belongs to St Magdalene's church in Hildesheim.[20] A 16th-century document states that the column carried a figure of St Mary, donated by Bernward. This figure was later melted down by the Lutherans in 1543.[21] The wording of the document (*conflaverunt*) and the fact that the figure is mentioned along with the bronze Crucifix imply that it might have been a cast metalwork, too, and not a wooden sculpture with silver or gold fittings.

---

18 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 538–540 (Hans Jakob Schuffels), based on a record by Henning Rose, a monk of St Michael's in the early 16th century (Hildesheim, Dombibliothek Hs 123b); on the inscriptions see Berges 1983, 62–64 and 173; Wulf 2003, 200–202. For the relics found in a capital from c. 1186 see Beseler / Roggenkamp 1954, 102, note 226.

19 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 540–548 (Rainer Kahsnitz). The bronze column is first mentioned c. 1510 in a chronicle written by Henning Rose (see preceding note), stating that it was "erected by St Bernward", see Giese 2012, 263–264, note 41. The crucifix was destroyed in a protestant iconoclasm in 1543 (Giese 2012, 252), the capital melted down in 1650 (Schulz-Mons 2010, 481).

20 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 549–550 (Arne Effenberger).

21 The figure of St Mary is known from an addition by Henning Rose (see note 19) to ch. 8 of the *Vita Bernwardi* in which he extends the list of artefacts donated by Bernward according to his own knowledge, see Giese 2006, appendix III. 3., 114: *Imagines quoque diversas* [...], *de quibus in ecclesia sancti Michaelis imagines crucifixi necnon sanctissime dei genitrice reperiuntur* [...]. A later marginal note to this states: *S(ancti) Barw(ardi) b(eatae) virg(inis) imagi(nem) cives Lutera(ni) 1543 confla(verunt)* (Hildesheim, Dombibliothek, HS 123b, f. 8v°). On the iconoclasm of 1543 see Otte 2012, 318. According to documents of the 16th-18th century, the marble column then had its place in the nave to the west of the altar of the Holy Cross.

Fig. 8: St Michael's: Inscription naming the relics deposited in one of the capitals of the nave columns.

Fig. 9: Bronze Column of Bishop Bernward (capital dating from the 19th century; monumental crucifix on top lost).

Wheel-shaped chandelier (lost): A chandelier donated by Bernward, like the one he had executed for the cathedral, is attested to have hung in the nave. It disappeared during the Reformation.[22]

Tomb and tomb slab (fig. 10; see also fig. 13): Bernward's tomb in front of the altar of St Mary in the crypt carries several inscriptions which he himself conceived during his lifetime and in which he speaks to us. On the tomb slab, he complains about the narrowness of the grave, his being reduced to ashes and not having well discharged his duties as a bishop, and asks for intercession on his behalf. In the inscription on the sarcophagus, which paraphases a passage of the book of Job, on the contrary, he shows himself confident of salvation.[23]

***Venite concives*-inscription (see fig. 13):** An inscription on a stone slab, executed in tall letters, exhorts the citizens of Hildesheim to come and pray and remember their Bishop Bernward (i. e. his tomb in the crypt of St Michael's):

22 Gallistl 2004, 275–277, based on abbot Johann Jacke's report about destructions in the church from 1662, and on a manuscript from 1768 (Dombibliothek Hs 114b), which refers to the chandelier as hanging above the bronze column.

23 Berges 1983, 90–100; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 590, 604 (R. Kahsnitz); for the dating 1022 see Wulf 2003, 195–200. On the interpretation of these inscriptions see, among others, von der Nahmer 1988; Wulf 2008, 13–16; Frese 2015.

VENITE CONCI/VES NOSTRI / DEUM ADORA/TE VESTRIQ(UE) / PRAESULIS / BERNWARDI / MEMENTOTE
"Come our citizens, pray to God, and remember your Bishop Bernward"

By virtue of its message and the size of the letters, its original location is likely to have been on the outside of the building, near the church portal or maybe even at the monastery gateway. On epigraphical grounds it may be dated to the first half of the 11th century.[24]

Choir screen (fig. 11): The choir screen, of which only the northern part survived, was executed after the sanctuary platform had been extended into the crossing in order to house the monks' choir, probably at the end of the 12th century. It is decorated with stucco reliefs of apostles and saints, which are a common decor for choir screens. Therefore, it is very well possible that the 11th-century screen, which must have existed in the same place but at nave level, had a quite similar appearance.[25]

3 Artefact Networks

What picture emerges from this overview? First of all, most of the inscriptions are not elaborate verse tituli, but just give some rather plain information. The most ambitious as to form and content are the tomb inscriptions. The more elaborate inscription on the candlestick we do not fully understand.

There are a number of recurrent themes that are addressed by the inscriptions. These are the consecration of 1015 (fig. 12: inscription of consecration, bronze doors, Kostbares Evangeliar), Bishop Bernward as a founder (all inscriptions, foundation stone, cross, liturgical books, candle sticks, door + artefacts with lost inscription), and his tomb in the crypt (fig. 13: tomb slab + sarcophagus, *Venite concives*-inscription, door). However, even inscriptions of similar content are little related to one another in form and wording. Saints and objects of veneration that are addressed by the inscriptions several times or represented by painting and sculpture are St Mary (Kostbares Evangeliar, lost figure on marble column, door, relic inscription, inscription of conse-

24 Today, the stone slab measuring 107.5 × 89 cm is inserted into the south wall in the interior of the south arm of the eastern transept. The letters have a height of almost 10 cm and originally had some kind of (coloured?) inlay. On the inscription see Berges 1983, 102; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993, vol. 2, 13–14 (Christine Wulf); Wulf 2003, 206–207; Schulz-Mons 2010, 270–275. Wulf's arguments for Bernward himself as the author and for a date before 1022 seem not altogether plausible. Instead, the convent of St Michael's might very well be the 'speaker' of the inscription and have ordered the execution of the slab.

25 For former choir screens with reliefs of saints standing under arcades, dated to the 11th-century, see Bâle and Trier. On the location of monks' choirs in general see Untermann 2009, 57–59.

Fig. 10: Bishop Bernward's tomb: details of tomb slab and sarcophagus with inscriptions.

Fig. 11: St Michael's: northern part of 12th century choir screen.

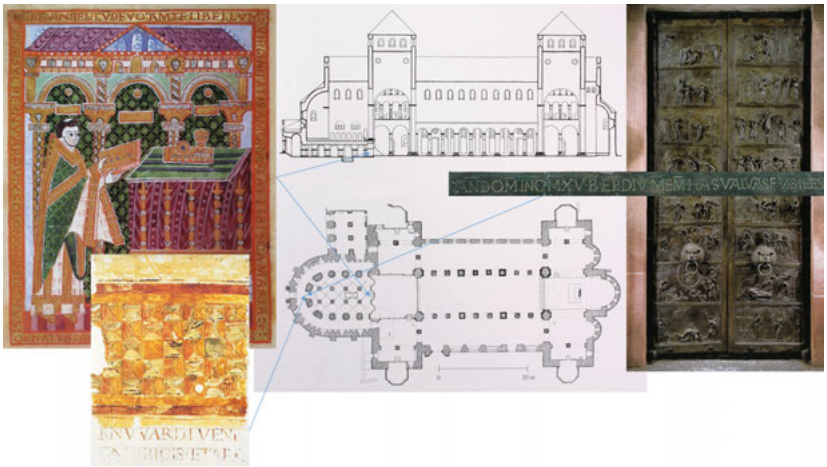


Fig. 12: St Michael's: artefacts relating to the consecration of 1015.

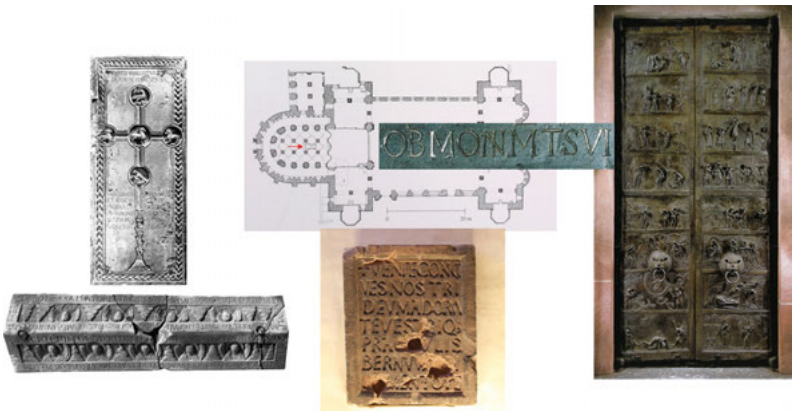


Fig. 13: St Michael's: artefacts relating to the tomb of Bishop Bernward.

cration), the Holy Cross (Bernwardkreuz, silver crucifix, bronze column (crucifix lost), door), and the archangel Michael as well as other angels (Bernwardkreuz (indirectly), inscription of consecration, door). Saints and themes are—at least partially—related to each other, and they are related to the architectural space by their permanent or temporary location, thus forming various flexible and interchanging networks. For example, the inscriptions and images each point to the altars of the saints they are naming or representing (fig. 14), and in doing so, they establish specific spacial relations. Moreover, we observe that the inscribed artefacts are more numerous in certain areas than in others—especially in the crypt with the altar of St Mary and the tomb of Bernward, and along the nave with the relics deposited in the columns. If we suppose that the relics deposited in the crypt were arranged in a similar way as in the nave, i. e. along a major route of circulation, they may have been located in the series of niches

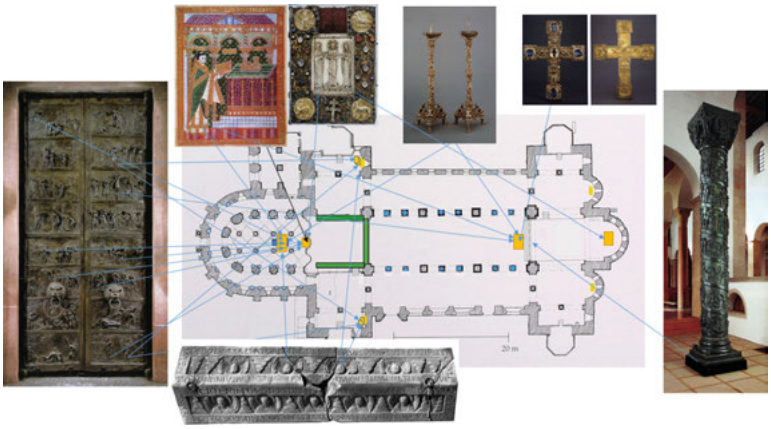


Fig. 14: St Michael's: artefacts donated by Bishop Bernward and their relations to altars.

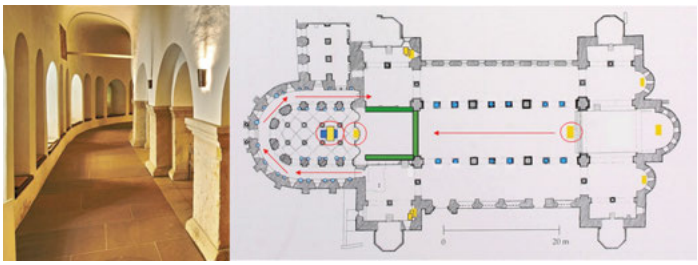


Fig. 15: St Michael's: axes of circulation and highlighted cult areas.

that are situated in the outer wall of the crypt ambulatory (fig. 15). However, they may, on the contrary, also have been assembled in one place—in an altar of All Saints established in an axial chapel at the west end of the church, to which the ambulatory originally may have led.[26] Thus we can say that the inscriptions highlighted the main

26 Brandt 2017, 246–247, believes that the relics were laid down in the altar of All Saints. However, this altar is not explicitly mentioned in the note on the consecration of the crypt (*Vita Bernwardi*, 778). According to the *Chronicon coenobii S. Michaelis* (16th/17th century) the abbots Segebert (d. 1079) and Conrad (d. 1124) had their tombs *ante altare omnium sanctorum sub choro fratrum*. This means that the altar was situated in the 12th-century extension of the crypt below the crossing with the monks' choir. In 1015, it would not have been situated in the crypt, but in the monks' choir. Therefore, it either was established only after the extension of the crypt or transferred there from another place in the crypt. Since burial in the middle of the choir usually is only accorded to abbots known as reconstructors or renovators of the sanctuary, the choir area or the church in general, the tombs are likely to have been transferred, too. There are two possibilities for the location of an altar of All Saints. If it had been situated in the western part of the crypt, its translation might have been caused by the new altar dedicated to Bernward that was erected to the west of his tomb after his canonisation in 1192. Or it might have had its place at the west end of the church, in an axial chapel to which the ambulatory

axis of circulation, the main points of veneration and cult, and, maybe, also in a way encircled the architectural space. However, all this does not convey a broader, more profound meaning to the inscriptions themselves. Nor does a holistic pattern of interpretation show up in the networks of relations and the possible arrangements of the inscribed artefacts within the sacred space. It is therefore probable that we do not see the whole picture but only a part of it. In order to make sense of the inscriptions and works of art that seem to be yielding only fragments of meaning, we have to look for sources providing us with complementary information.

4 First Source, First Step: Liturgy

Liturgy and liturgical activities such as divine office, lecture of the Holy Script, mass celebration, processions, prayers, and chants, may add further layers of meaning to artefacts involved in these activities as well as to the architectural setting in which they take place. I will illustrate this by using the example of the commemoration of Bernward on the day of his death.

As we have no records of how Bernward was commemorated before his canonization in 1192, we are not informed about specific services, practices, and prayers that may have been performed at St Michael's according to Bernward's will. But we know what monastic communities usually did for a founder or abbot that was buried in the church. On the anniversary day of his death, the two conventual masses in which the whole community took part—morning mass and the main mass around mid-day—were especially dedicated to his memory by prayers recited on his behalf.[27] At St Michael's, main mass was usually chanted at the main altar, that of St Michael, situated in the sanctuary just above Bernward's tomb in the crypt (fig. 2), thus establishing a clear spatial relationship. On this occasion, if not generally so, morning mass may have been performed at the altar of St Mary in front of Bernward's tomb, making the spatial relationship become even closer. But most important, on this day the convent came to visit the tomb.[28] The monks left the choir and took part in a pro-

originally had given access, as was the case in the cathedral of Hildesheim itself and in most other churches with comparable crypt ambulatories. In this case, a large time frame for the destruction of the axial chapel and the translation of the altar and the burials would open up, between the extension of the crypt into the crossing prior to 1186 (Lutz 2012, 216) and the restriction of the convent's area to the crypt in the 17th century.

27 For the prescriptions concerning liturgical intercession for a deceased member of the community, see the Cluniac customs of the 11th century, esp. the *Liber Tramitis* (1st half of 11th century), 276–277.

28 Such processions to the grave of a commemorated dead are modeled on the processions to the altar of a venerated saint which were performed on his feast day after Vespers and Matins, see Rauwel 2014, 381. Since the vast majority of monastic or canonical customs which are preserved date from after Bernward's death, there is only written testimony of this practice from later times. Processions

cession to the crypt where they assembled around the tomb and rehearsed psalms and intercessory prayers on behalf of Bernward (e. g. Psalm 130, *De profundis*). In doing so, they responded to the urgent request expressed by the inscription on the tomb slab (fig. 10): "for the peaceful rest of my soul, (I beg) you to chant amen" (*sit pia pax aminae, vos et amen canite*)! And as an answer to the intercessory prayers of the convent on his behalf, the inscription on the sarcophagus hidden by the sepulchral vault echoes Bernwards firm belief in his resurrection to eternal life: "For I know that my redeemer lives ... and resurrected in my flesh, I shall see God, my saviour" (*scio enim quod redemptor meus vivit* [...] *et in carne mea videbo deum salvatorem meum*).[29] When connected by the intercessory action at the tomb, the two inscriptions, which seem contradictory at first sight, reveal themselves as outlining a coherent sequence of events. Bernward clearly conceived them in order to function in this very way.

5 Second Source, Second Step: Sacred Scripture

In the metaphorical language of the New Testament there are a number of allusions to the church building. Saint Peter is addressed as "the rock on which the church will be built" (Mt 16,18), the prophets and the apostles are called the foundation of the church (Eph 2,20), and in the epistle of Paul to the community of Galata the apostles John and James are referred to as columns (Gal 2,9). These passages have been interpreted as a direct reference to the church building since late antiquity and throughout the Middle Ages, as has been shown in detail by Reudenbach.[30] At St Michael's,

---

to the grave on the anniversary day are documented for the Augustinian canons of Marbach, see *Consuetudines Marbach*, 250. At Marbach these processions are performed for each member of the community who is buried in the canons' cemetery or elsewhere in the convent. The grave is also visited in procession after morning mass on the 30th day after the burial, ibid., 247.—See also the additional prescriptions for the commemoration of a dead monk introduced by abbot Isembert of Saint-Martial de Limoges (1174–1198), which include a procession to the grave ("Chroniques Saint-Martial", 335–337; see on this Becquet 1986).—A close parallel to Bernward's case is provided by the chronicle of the Cluniac priory of Montierneuf at Poitiers (written 1101/07), where the anniversary of the abbey's founder is described in the manner of a saint's feast, with the convent assembling for Vespers at the founder's tomb and celebrating the *officium* there (*Recueil Montierneuf*, 435); see on this Sauer 1993, 150–152.

29 See also Frese 2015. As Wulf 2003, 196, pointed out, these words, going back to Job 19,25–27, were part of the office for the dead in the breviary and used for funerary inscriptions since late antiquity. However, instead of belonging to the first reading of the first nocturn, they occur on two different occasions in the *officium mortuorum*: as a response sung in the first nocturn (*Credo quod redemptor meus vivit: et in novissimo die de terra surrecturus sum: Et in carne mea videbo Deum salvatorem meum.*), and as the eighth reading of the third nocturn (Job 19,20–27), see: http://medievalist.net/hourstxt/deadmatb.htm; http://medievalist.net/hourstxt/deadmatd.htm (last accessed 16.03.2018).

30 Reudenbach 1980. For relics deposited in architecture see Keller 1975, 105–108. Relics laid down in the nave capitals of St Benedict in Montecassino are described in the *Chronica monasterii Casinensis*,

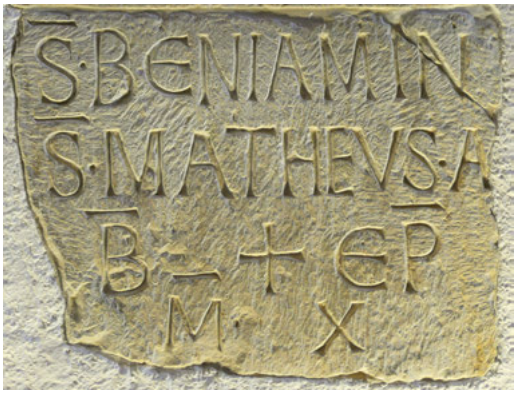


Fig. 16: St Michael's: foundation stone.

the metaphor of the apostles as the foundation of the church was obviously decisive for the conception of the foundation stone that was found in 1908 (fig. 16). However, in inscribing not only the name of the apostle Mathew, but also that of Benjamin, one of the twelve sons of Jacob after which the twelve tribes of Israel were named, on the stone, Bernward chose an explicitly typological perspective.[31] This typological approach interprets figures and events of the Old Testament as prefigurations of figures and events in the New Testament, i. e. the tribes of Israel as precursors of the apostles, and, in doing so, serves to incorporate the Old Testament into a Christian eschatological view of salvation. Thus, by placing the inscription on the foundation stone, Bernward opened up a category of space different from the ones we have been dealing with so far—the history of salvation—in order to firmly root his foundation—materially as well as spiritually—in this eschatological perspective of time and space.

6 Third Source, Third Step: Exegesis

There is not much exegetical literature dealing with architecture and sacred space in any other than a metaphorical sense. *De templo Salomonis liber* by Bede the Venerable (673/74–735), that was written around 730 and widely read during the Middle Ages, for the most part, is not an exception to this rule. In his exegesis of the two records of the construction of the temple by Solomon according to the vulgate (1 K 6–7 and 2 Chr 3–7)

III, ch. 29, 401: *In singularum columnarum eiusdem basilicae capitellis, tempore constructionis in aereis pixidulis reliquiae* [...] *locatae sunt*. We do not know if the description of the deposits (the relics were inclosed in a small metal box which was inserted into a cavity operated into the top of the capital) corresponds to what was found at St Michael's in 1951 (see note 18), since there seems to have been no documentation. Relics were also found in the nave capitals of St Godehard at Hildesheim in 1962; they were inserted into small clay pots instead of metal boxes, see Engfer 1965.

31 This was also seen by Berges 1983, 51–52 and Bünz 2012, 82. However, they centered more on formal aspects than on the question what idea guided this typological reference.

Bede analyses the different meanings of the features of the building, its furnishings, and the sacred vessels without regard to questions of space. In one passage, however, in which he speaks about the different courts surrounding the temple (which are not mentioned in 1 Kings, but only in later texts and by Josephus Flavius),[32] he suddenly insists on spatial relations and questions of access. His interest centers on the inner atrium that was called the "court of the priests" (*atrium sacerdotum*) because the priests and Levites performed their services there. This inner atrium surrounded the temple on all sides but was most spacious in the east, in front of the temple (*in faciem templi*), where the sacred sacrifices took place. Here, the bronze altar of burnt offerings was located, here stood the ten bronze lavers for cleansing sacrificial offerings, and here was the large Brazen Sea for the priests' ritual purification. The *atrium sacerdotum* had an enclosure with a height of three cubits in order to deny access to the temple to all except the priests, and only one door on the eastern side:[33]

> *Atrium ergo interius, quod vocatur sacerdotum, eo quod sacerdotes et Levitae in eo ministrarent, ex omni parte erat templo circumdatum, sed ab oriente, unde templi ingressus, multo longius a templo, quam a ceteris tribus plagis secretum, quia nimirum in ea plaga, id est in facie templi, fiebant ministeria sanctorum. Ibi altare aeneum ad hostias Domino offerendas, ibi decem luteres ad lavandas easdem hostias, ibi mare aeneum erat positum ad lavandas manus pedesque sacerdotum, cum ad ministrandum intrarent.*[34]

Bede explains how access to the different areas of the temple is related to the status of the person and his or her purity: The Holy of Holies is accessible only to the high priest and the temple itself only to ritually purified priests and Levites. Purified and unpurified priests alike, Levites, and singers, stay in the *atrium sacerdotum*. Purified Jewish men have their place in the inner portico of the outer court (*in intimum atrium basilicae maioris*) and purified Jewish women in the outer portico (*in exterius atrium*).[35] In resuming the results of his interpretation of the temple's courts, Bede then

32 On the complex questions related to Bede's sources see Meyvaert 1996.

33 On the historical and archaeological reality of the Jerusalem Temple with its different courts and forecourts and the regulations of access to them see Branham 2006 (with all relevant literature on the subject).

34 Beda, *De templo*, 192 (see also PL 91, col. 775). "But the inner court, which is called the court of the priests because the priests and Levites ministered in it, was completely surrounded by the temple but on the east, from where one entered the temple, it was much further removed from the temple than on the other three sides, because, of course, it was on that side, i. e. at the front of the temple, that the sacred functions were performed. There it was that the bronze altar for offering victims to the Lord was situated, there the ten wash-basins for washing these victims, and there the Bronze Sea for washing the hands and feet of the priests when they went to perform their duties." (*Bede: On the Temple*, 65).

35 Beda, *De templo*, 193 (see also PL 91, col. 775): *Namque in sancta sanctorum ingrediebatur pontifex, in ipsum templum sacerdotes purificati una cum levitis; in atrium sacerdotum sacerdotes purificati et non purificati una cum levitis et cantatoribus; in intimum atrium basilicae majoris viri Judaei purificati stantes et orantes sub divo, si serenum esset; si tempestas, in porticus proximas sese recipientes; in*

switches from the wording of the Vulgate to architectural terms applying to the church and no longer speaks of the *atrium exterior* or the *porticus* but instead only of the *basilica grandis*, thereby conceptually merging the temple and the church building into one:

> *Unde apte basilica haec grandis, etsi plurimos capit, non eos tamen in interiora templi deaurati, non ad altaris officium, non in ipsum saltim atrium sacerdotum intromittit, quia carnales quique atque infirmi adhuc in ecclesia, etsi ob meritum castae fidei ac pietatis Deo devotae ad electorum sortem pertinent, longe tamen abest ut illis aequentur qui cum fiducia probantur.*[36]

Bede's account of the courts of the Jewish temple thus ends in a statement on the necessity of separating—Christian—priests from the faithful in the church, which is backed by the authority of sacred Scripture. In this way, the *atrium sacerdotum* is transformed from a forecourt of the temple of Jerusalem into a part of the church building, from an area located in the open in front of the façade of the temple—*in facie templi*—into a space reserved for clerics in the church's interior.

After all we know about Bernward, there can be no doubt that the *Liber de Templo Salomonis* was known to him and that he was familiar with Bede's exegetical ideas about the temple and its courts and their relation to the church building. What is the outcome when we apply Bede's interpretation to the church of St Michael's?

If we set the *atrium sacerdotum* and the monastic choir—i. e. the western crossing with the monks' seats, closed off by screens—in one, as did Bede, the elevated western sanctuary becomes the equivalent of the temple. The main altar dedicated to saint Michael, which is housed by this sanctuary, is, according to Bede, to be equated with the golden altar of incense situated in the main room of the temple in front of the door to the Holy of Holies. The Holy of Holies itself, however, is no place on earth but a metaphor for heaven—the *superna patria*, where God shall be revealed to the blessed in the presence of the angels—, as Bede explains.[37] The eucharistic sacrifice

---

exterius atrium mulieres Judaeae purificatae; in extremum atrium gentiles et Judaei qui nuper venerant ex gentibus usque ad sextum purificationis diem. "For the high priest used to go into the Holy of Holiest, the purified priests together with the Levites into the Temple itself, the purified and non-purified together with the Levites and cantors into the court, the purified men of Juda into the innermost court of the greater hall, standing and praying in the open air, if it was fine, it not going into the colonnades nearest them, the purified women of Juda into the outer court, the gentiles and the Jews who had recently come from the gentiles, into the outermost court until the sixth day of purification." (*Bede: On the Temple*, 66–67).

36 Beda, *De templo*, 194–195 (see also PL 91, col 776). "Hence it is fitting that this great hall, even though it holds the majority, does not, for all that, admit them to the inner parts of the gilded temple, or to the service of the altar or even to the priests' court itself, because even though all the carnal and weak who are still in the Church have a share in the lot of the elect through the merit of pure faith and of piety which is dedicated to God, nevertheless, they are far from being fit to put on a par with those who have convincingly proved their fidelity." (*Bede: On the Temple*, 69).

37 Beda, *De templo*, 177 (see also PL 91, col 762).

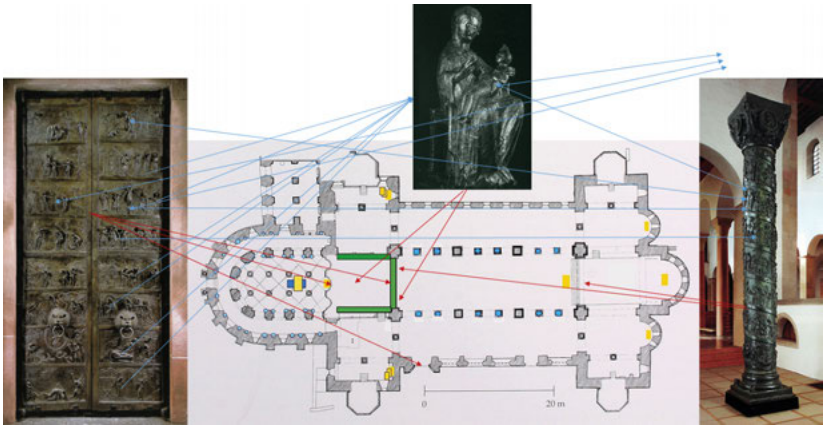


Fig. 17: St Michael's: possible locations of bronze artefacts and relations among them (with the Essen Madonna as a model for the lost bronze(?) Madonna).

performed at the altar functions as a connection to this heavenly sphere. Finally, the nave is equated with the interior and exterior forecourts of the temple to the east of the *atrium sacerdotum*, i. e. the monastic choir, which form the *basilica grandis* that is destined to the ordinary faithful. All this is absolutely coherent and comes as no surprise.

More interesting is what becomes of the artefacts in this scheme. If we assume that the sanctuary is the counterpart of the temple, the western arch of the crossing marks the *facies templi*. Furthermore, all bronze artefacts are likely to have been located within the area of the monks' choir in the western crossing (fig. 17). The two monumental columns carrying the crucifix and the lost figure of the virgin would therefore correspond to Jachin and Boaz, the columns in front of the façade of the temple. The lost wheel-shaped chandelier would have had its place in the crossing, thus hanging "in facie templi", that is in the same place where Bernward's chandelier in the cathedral is reported to have had its place.[38] And finally, the bronze doors would have to be located, according to the inscription which they bear, in that same "facie templi", i. e. installed between the western piers of the crossing above the west wall of the crypt, matching the engraved date of 1015, which was the year the crypt was consecrated (fig. 18).[39]

What insights do we gain by considering St Michael's church and its liturgical furnishings as conceived according to the model of the Jerusalem temple? Does this

38 *Vita Bernwardi*, 761.

39 Several authors dealt with the expression *in facie(m) templi* of the doors' inscription, coming to different results concerning its meaning and a possible location of the bronze doors—or denying that it had any topographical relevance at all, see Berges 1983, 115–116, Gallistl 2007/2008, Brandt 2010, 11–12, Gallistl 2015, esp. 83, and Lutz 2017, 180–181. So far, none turned to Biblical exegesis.

approach shed new light on the artefacts and their inscriptions, does it provide us with a better understanding of their meaning?

First of all, it transforms individual artefacts without any relation to each other into an ensemble which is united by the same material—cast bronze—and destined for a common location—the part of the church reserved for clerics or monks—, and which, by referring to the temple of Solomon, gives meaning to the sacred space of the church as a whole. Furthermore, the bronze artefacts display a variety of iconographic relations, both among themselves as well as to other works of art and altars in St Michael's (fig. 17). This is especially true of the two bronze works placed on top of a column, the crucifix and the figure of saint Mary, which, by their mediating role, establish a close connection among two important altars situated on the main axis of the church, the altar of St Mary in the crypt and that of the Holy Cross in front of the eastern crossing. While the bronze and marble columns might represent Jachin and Boaz erected in front of the façade of the temple, the crucifix and the Madonna would be pointing—in an impressively monumental manner—to the central doctrines of Christian faith, the incarnation of the son of God and the redemption through his death on the cross. However, it is difficult to imagine them set up *in facie templi*, i. e. within the monks' choir in the western crossing: On the one hand, there would hardly have been sufficient space, and on the other hand, the symmetrical disposition would have highlighted the inequalilty of the 'pair' with regard to the material of the columns and their height. If the original arrangement indeed consisted of the marble and bronze columns alone,[40] an axial disposition with one of the columns at the entrance of each of the two choirs would seem aesthetically more satisfying. At the same time, it would also be more convenient in regard to the location of the respective altars—St Mary in the western crypt and the Holy Cross at the east end of the nave. Integrated into the front of the choir screens, they would have been very well visible to monks and laymen alike.

The bronze doors were tightly linked to the crucifix and the Madonna on the two columns—visually as well as theologically—by their material and their images. Due to the iconography of their reliefs and the theological message conveyed by them, close connections also existed to the main altar dedicated to the archangel Michael and all the angels, as well as to the altar of St Mary in the crypt. In fact, the full impact of the theological meaning of the bronze doors as a symbol of the door of paradise that was sealed off by the original sin and re-opened by the incarnation of Christ, only unfolds if they are located in front of the main altar, where the sacred space of the church and

40 The late medieval German *Vita Bernwardi* also attributes the donation of a calc-sinter column in the cathedral, the so-called "Irmensul", to Bernward, see Giese 2012, 252, 257 (appendix 3.3.). Since late medieval times it had its place in front of the stairs leading up to the canons' choir, see Kratz 2013, 260–265. The report on the 1543 iconoclasm in St Michael's mentions a marble column, which was removed ("weggenommen", see Otte 2012, 318). It is unclear, if this column is identical to the one that has been preserved.

Fig. 18: St Michael's: Bronze doors between the western piers of the crossing.

the heavenly sphere—the *superna patria*—establish a salvific communication during the celebration of the Eucharist in presence of the monastic community. The doors' location above the altar of St Mary would not only show their intimate connection with Mary, whose role as the mother of God is fundamental to the story of salvation which is recounted on the doors' reliefs; but the doors' position above the altar would also translate their theological relation to St Mary into a stringent spatial relation. If the doors were once installed *in facie templi*, the dedication page of the "Kostbares Evangeliar"—showing the Madonna enthroned behind her altar and framed by two door wings—has to be understood as representing the bronze doors which, while actually situated immediately above the altar, were projected on crypt level with their wings wide open in a spatial arrangement not far from reality (fig. 5).[41] And finally, when set up in front of the sanctuary, i. e. between the piers of the crossing above the crypt, the doors' inscription would for the first and only time be completely coherent with regard to its content, its figurative meaning and its dating to the year of the consecration of the crypt.

41 For the dedication page, the spatial relations represented in it, and the architectural space of St Michael's, as well as its relationship to the bronze doors, see also Wolter-von dem Knesebeck 2016, 164–172.

Fig. 19: St Michael's: inner sides of the western piers of the crossing with Bronze doors (drawing by Christoph Forster).

There is no question that the outcome of applying Bede's exegetical interpretation of the temple to St Michael's is contrary to our usual ideas about the appearance of a medieval church interior. However, it seems premature to dismiss the relevance of Bede's interpretation for the internal organization and liturgical furnishing of medieval sacred spaces without thorough further examination. On the one hand, this applies to the material setting of the doors' proposed location: The pilaster-like wall piers regarding each other on the inner sides of the western crossing piers show marks of repair at a height that corresponds to that of the bronze doors when installed on the original level of the sanctuary (fig. 19).[42] On the other hand, this applies to textual sources dealing with the church interior: Descriptions of works of art and liturgical furnishings that refer to the front of the temple or the temple itself are not at all rare during the 11th and 12th century—even if in most cases we only have the textual sources while the artefacts themselves have perished.[43] Nevertheless, from this same period monumental columns, menorah-like chandeliers with seven branches, and bronze artefacts that are bearing evident similarities to the furnishings of the Jeru-

42 The actual (post-war) floor is about 18 cm higher than the original floor level, which is indicated by the bases of the wall piers.
43 See e. g. the examples cited in Lehmann-Brockhaus 1938.

salem temple are preserved not only in Hildesheim but also in Essen, Braunschweig, Würzburg, Lüttich, and Milan; such temple-related artefacts are also known to have once existed in a number of further places, among which Corvey, Lorsch, and Saint-Benoît-sur-Loire can be counted.[44] It is therefore very well possible that the temple as a model—not for the architectural features of the church, but for the spiritual conception of the church interior as a sacred space and for its perception, its subdivision, and its liturgical furnishings—was much more present in the minds of Bernward's contemporaries than we are accustomed to suppose.[45] If this is correct, scripture and inscriptions had a four-fold role in constituting sacred space: Holy Scripture served for laying out the foundations, exegesis for the conception of models, inscriptions for creating an enclosure, marking the ground, and setting up barriers within and around the sacred space; and, in conclusion, liturgy served as the enactment of the sacred.

Bibliography

Printed Sources

Beda, *De templo: Beda Venerabilis, Opera exegetica. De tabernaculo. De templo. In Ezram et Neemiam*, ed. by D. Hurst O. S. B., Corpus Christianorum, series latina 119A, Turnhout, 1969.

Bede: On the Temple, translated with notes by Seán Connolly (Translated Texts for Historians 21), Liverpool, 1995.

Consuetudines Marbach: Die Consuetudines des Augustiner-Chorherrenstiftes Marbach im Elsass, ed. by J. Siegwart (Spicilegium Friburgense 10), Fribourg, 1965.

Chronica episcoporum et abbatum: Chronica episcoporum diocesis Hildesheimensis necnon abbatum monasterii sancti Michaelis [15. Jh.], ed. by G. W. Leibniz, *Scriptores rerum Brunsvicensium*, vol. 2, 1710.

Chronica Casinensis: Chronica monasterii Casinensis, ed. by H. Hoffmann, MGH SS (in folio) 34, Hannover, 1980.

Chronicon Hildesheimense: Chronicon Hildesheimense, ed. by G. H. Pertz, MGH SS 7, 1846.

"Chroniques Saint-Martial": "Chroniques de Saint-Martial de Limoges, supplément", in: *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin* 42, 1894, 335–337.

Liber tramitis: Liber tramitis aevi Odilonis abbatis, ed. by P. Dinter (Corpus Consuetudinum Monasticarum X), Siegburg, 1980.

Recueil Montierneuf: Recueil de documents relatifs à l'abbaye de Montierneuf de Poitiers (1076–1319), F. Villard (ed.), Poitiers, 1973.

Urkundenbuch: Urkundenbuch Hochstift Hildesheim, ed. by K. Jannicke, Hildesheim, 1896 (reprint Osnabrück 1965).

Vita Bernwardi: Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis auctore Thangmaro, ed. by G. H. Pertz, MGH SS 4, Hannover, 1841, 754–782.

44 On the chandeliers with seven branches, see Bloch 1961.

45 The present article is intended to be a case study opening up a path for further reflection on the subject. It is part of an ongoing broader investigation.

1000 Jahre St. Michael (2012): *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim. Kirche – Kloster – Stifter* (Internationale Tagung Hildesheim, 2010) (Schriften des Hornemann-Instituts 14), ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg.

Secondary Literature

Alphei, Cord (1995), "Von der benediktinischen Klosterkirche zur lutherischen Gemeindekirche. Quellen zur Baugeschichte von St. Michael im 16. und 17. Jahrhundert", in: M. Brandt (ed.), *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde*, Ausstellungskatalog, Hildesheim, 45–56.

Becquet, Jean (1986), "Services post-funéraires dans les monastères limousins à l'époque romane", in: J.-L. Lemaître (ed.), *L'église et la mémoire des morts dans la France médiévale* (Études Augustiniennes 20), 19–22.

Berges, Wilhelm (1983), *Die älteren Hildesheimer Inschriften bis zum Tode Bischof Hezilos (gest. 1079)*, ed. postumely by Hans Jürgen Rieckenberg, Göttingen.

Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (1993): *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Ausstellungskatalog Hildesheim, 1993), ed. by Michael Brandt and Arne Eggebrecht, Hildesheim / Mainz.

Beseler, Hartwig / Roggenkamp, Hans (1954), *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin.

Bloch, Peter (1961), "Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23, 55–190.

Brandt, Michael (ed.) (1993), *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, Hildesheim.

Brandt, Michael (2017), "*Ostium ecclesiae* – Überlegungen zum Westportal der Michaeliskirche in Hildesheim", in: Mareike Liedmann and Verena Smit (eds.), *Zugänge zu Archäologie, Bauforschung und Kunstgeschichte – nicht nur in Westfalen: Festschrift für Uwe Lobbedey zum 80. Geburtstag*, Regensburg, 245–252.

Branham, Joan R. (2006), "Penetrating the Sacred: Breaches and Barriers in the Jerusalem Temple" in: Sharon E. J. Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington D.C., 7–24.

Braun, Joseph (1924), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, vol. 2: *Die Ausstattung des Altares*, München.

Braun, Joseph (1934) "'Akolythenleuchter' and 'Altarleuchter'", in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. I, 273–274 and 511–517.

Bünz, Enno (2012), "*lapis angularis* – Die Grundsteinlegung 1010 als Schlüssel für den mittelalterlichen Kirchenbau von St. Michael in Hildesheim", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 77–87.

Cramer, Johannes / Jacobsen, Werner / von Winterfeld, Dethard (1993), "Die Michaeliskirche", in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, vol. 1, ed. by Michael Brandt and Arne Eggebrecht, Hildesheim, 369–382.

Cramer Johannes / von Winterfeld, Dethard (1995), "Die Entwicklung des Westchores von St. Michael im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards", in: M. Brandt (ed.), *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde* (Katalog zur Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim, 1995), Hildesheim, 13–32.

Drescher, Hans (1988), "Einige technische Beobachtungen zur Inschrift auf der Hildesheimer Bernwardstür", in: M. Gosebruch and F. N. Steigerwald (eds.), *Bernwardinische Kunst* (Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim, 10.–13. Oktober 1984), Göttingen, 71–75.

Engfer, Hermann (1965), "Die Reliquienfunde in St. Godehard zu Hildesheim", in: *Alte und Neue Kunst im Erzbistum Paderborn* 15, 13–16.

Freise, Eckhard (2000), "Das Kapiteloffiziumsbuch des Hildesheimer Domkapitels", in: U. Knapp (ed.), *Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810* (Kataloge des Dommuseums Hildesheim 3), Petersberg, 239–244.

Frese, Tobias (2015), "Gegensätze, Grenzen und Übergänge. Zum Schrift / Bild-Verhältnis in der Kunst Bernwards von Hildesheim", in: Rebecca Müller, Anselm Rau and Johanna Scheel (eds.), *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, Berlin.

Gallistl, Bernhard (2004), "Neue Dokumente zum Ostchor der Michaeliskirche aus der Dombibliothek", in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 72, 259–289

Gallistl, Bernhard (2007/2008), "*In faciem angelici templi.* Kultgeschichtliche Bemerkungen zu Inschrift und ursprünglicher Platzierung der Bernwardstür", in: *Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim* 75/76, 59–92.

Gallistl, Bernhard (2012), "Die Kreuzreliquie Ottos III. und die Patrozinien an St. Michael", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 128–141.

Gallistl, Bernhard (2015), "Angelici templi. Kultgeschichtlicher Kontext und Verortung der Hildesheimer Bronzetür", in: Concilium medii aevi 18 (2015), 81–97.

Giese, Martina (2012), "Das 'Goldene Testament' von 1419. Die ungedruckte niederdeutsche Vita Bernwards von Hildesheim", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 249–269.

Keil, Wilfried E. (2014), "Abwesend und doch präsent? Zur restringierten Präsenz von Grundsteinen und ihren Inschriften", in: *Gründungen im archäologischen Befund. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 26, 17–23.

Keller, Harald (1975), "Reliquien, in Architekturteilen beigesetzt", in: R. Becksmann, U. D. Korn and J. Zahlten (eds.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin, 105–114.

Kingsley, Jennifer (2012), "UT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art", *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 171–184.

Kingsley, Jennifer (2014), *The Bernward Gospels: art, memory, and the episcopate in medieval Germany*, University Park (PA).

Kratz, Johann Michael (2013), *Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten* (first print edition of vol. 1 from 1840), Hildesheim.

Kruse, Karl Bernhard (2017), *Die Baugeschichte des Hildesheimer Domes* (with contributions by numerous further authors), Regensburg.

Lehmann-Brockhaus, Otto (1938), *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin.

Lutz, Gerhard (2012), "Der Heiligsprechungsprozess Bischof Bernwards und der Umbau von St. Michael seit der Mitte des 12. Jahrhunderts", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 212–225.

Lutz, Gerhard (2017), "Wo ist denn die Tür geblieben? Zur Diskussion um den ursprünglichen Standort der Hildesheimer Bernwardstür", in: S. Bürger, L. Kallweit (eds.), *Capriccio: Das Spiel mit der Baukunst. Festschrift für Bruno Klein*, München / Berlin, 175–182.

Meyvaert, Paul (1996), "Bede, Cassiodorus, and the Codex Amiatinus", in: *Speculum* 71/4, 827–883.

Otte, Hans (2012), "St. Michael auf dem Weg zur Gemeindekirche. Zum Verständnis der Michaeliskirche nach der Reformation", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 312–326.

Rauwel, Alain (2014), "Circulations liturgiques, circulations dévotes dans l'espace abbatial: autour de Guillaume de Dijon", in: M. Lauwers, *Monastères et espace social*, Turnhout, 377–386.

Reudenbach, Bruno (1980), "Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter", in: *Frühmittelalterliche Studien* 14, 310–351.

Sauer, Christine (1993), *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen.

Schulz-Mons, Christoph (2010), *Das Michaeliskloster in Hildesheim. Untersuchungen zur Gründung durch Bischof Bernward (993–1022)*, Hildesheim.
Untermann, Matthias (2003), "*primus lapis in fundamentum deponitur*. Kunsthistorische Überlegungen zur Funktion der Grundsteinlegung im Mittelalter", in: *Cistercienser. Brandenburgische Zeitschrift rund um das cisterciensische Erbe* 6, 5–18.
Untermann, Matthias (2009), *Handbuch der mittalalterlichen Architektur*, Darmstadt.
Untermann, Matthias (2012), "St. Michael und die Sakralarchitektur um 1000. Forschungsstand und Perspektiven", in: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, ed. by Gerhard Lutz and Angela Weyer, Petersberg, 41–65.
Von der Nahmer, Dieter (1988), "Die Inschrift auf der Bernwardstür in Hildesheim im Rahmen Bernwardinischer Texte", in: M. Gosebruch and F. N. Steigerwald (eds.), *Bernwardinische Kunst* (Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim, 10.–13. Oktober 1984), Göttingen, 51–70.
Wolter-von dem Knesebeck, Harald (2016), "Faltbilder als Form der Ordnung- und Sinnstiftung im Kostbaren Evangeliar Bischof Bernwards von Hildesheim", in: D. Ganz and M. Rimmele (eds.), *Klappeffekte*, Berlin, 161–183.
Wulf, Christine (2003), *Die Inschriften der Stadt Hildesheim*, vol. 2 (Deutsche Inschriften 58), Wiesbaden.
Wulf, Christine (2008), "Bernward von Hildesheim. Ein Bischof auf dem Weg zur Heiligkeit", in: *Concilium medii aevii* 11, 1–19.

Photo Credits

Fig. 1, 7, 10c–d: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* 1993.
Fig. 2, 12–15, 17: Plan and elevation after *Otto der Große: Magdeburg und Europa* (Ausstellungskatalog), Mainz 2001.
Fig. 3–4, 8–10b: Wilfried E. Keil.
Fig. 5: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim* 2012, Fig. 137.
Fig. 6, 18, 19: Christoph Forster.
Fig. 11: *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim* 2012, Fig. 158.
Fig. 16: Kristina Krüger.

Michele Luigi Vescovi

Inscribing Presence

Script, Relics, Space in Salerno Cathedral

In *Messages de Pierre*, Vincent Debiais suggests that the "context" is one of the crucial elements of the study of epigraphy and its *mise en place*. Semantically and conceptually context could have different meanings. In the case of inscriptions, it could be understood in the first instance from the perspective of space: the context of an inscription is very much the space in which it is located—the space it occupies, its support—and its visual, structural and topographical environment. Yet context cannot be understood exclusively as the material setting of script: it could also be impalpable referring, for example, to the cultural milieu, in terms of ideas or concepts embedded within the script.[1] In epigraphy, script and space are strictly intertwined. Letters and words populate a defined surface, for instance a slab, creating an inscribed space. At the same time, the built environment is activated by these words. Words and inscriptions have the potential to determine and characterise the viewing experience and, through it, the functions and meaning of a given space.

The relationship between text and context takes on a specific connotation in relation to saints and their mortal remains. For example, painted or carved texts narrate saints' lives, often complementing hagiographical visual cycles; inscriptions mark saints' burials and celebrate their memory, sacralising and transforming monumental cityscapes.[2] Relics and holy bodies, as Patrick Geary argues, carry "no fixed code or sign of its meaning" by themselves, therefore inscriptions, either on altars, church walls or in the shining tesserae of mosaics, identify these remains, and through the

1 Debiais 2009, 65–91.
2 Favreau 1995; Damasus of Rome 2015, 39–47.

This contribution is part of a larger research project on the interaction between holy bodies, architecture, images and commemoration, started in 2013 and funded by a Small Grant from the British Academy/Leverhulme Foundation. I am extremely grateful to the British Academy for supporting this research, and to the College of Arts of the University of Lincoln for funding a further research trip to Salerno in 2017. In Salerno, my work has been facilitated by the kindness of the staff of the Archivio Diocesano and of the Museo Diocesano and of their directors, don Alessandro Gallotti e don Luigi Aversa. Furthermore, a Mercator Fellowship at the University of Heidelberg offered me the invaluable opportunity to work with the research group "Material Text Cultures" (Collaborative Research Centre 933). I express all my gratitude to all the colleagues at Heidelberg, in particular Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Tobias Frese and Matthias Untermann, to the participants to the workshop *Reliquie, (In-)Schrift, Raum*, and to the editors of this volume. This article explores the relationship between writing (on stone) and commemoration, and it is written in memory of Mary Helen Richardson. Unless otherwise stated, translations are by the author.

Open Access. © 2019 Michele Luigi Vescovi, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-007

act of identification they validate their sacred nature.[3] The bond between words and relics, however, is significant not only on a semantic level, as a mere tool for identification. Ontologically, the saint's inscribed name reveals its real presence—otherwise invisible—through the medium of the relics. These, however, are only some of the aspects of the "context" of inscriptions referring to saints. We might pursue further questions related to the spatial and topographical dialogues created between the inscribed words and the mortal remains. In terms of space and location, how and to what extent do inscriptions interact with relics?

This article explores the above issues focusing on five inscribed slabs found in the twentieth century in the crypt of Salerno Cathedral, which list the names of more than fifteen saints whose mortal remains had been concealed in that space in March 1081. Exploring the ways in which these objects might have defined the topography of the built environment and the relations between the inscribed names and relics, it considers how script could have enhanced the presence of these holy figures, acting as proxies for their mortal remains.

1 Salerno Cathedral as Inscribed Space

The cathedral of Salerno, constructed following the conquest of the city (1077) by the Norman duke Robert Guiscard (1015–1085), can be defined, for the number and quality of the inscriptions, as a *Schriftraum*, an inscribed space. As discussed by Dorothy Glass, Valentino Pace, Francesco Gandolfo, Giuseppa Zanichelli and Chiara Lambert, amongst others, these inscriptions reveal in the first instance a complex network of patronage.[4] A twelfth-century viewer moving from the streets of Salerno into the cathedral atrium would have first encountered on the portal lintel an inscription mentioning a certain (unnamed) Duke and Jordan, prince of Capua, a likely celebration of the peace reached between Robert Guiscard (*Dux*) and Jordan of Capua in July 1083 (Fig. 1):

> May the Duke and the noble Prince Jordan of Capua rule with the people dwelling in a Salerno ever-enduring.[5]

3 Geary 1990, 5; Cuscito 2012; Gagné 2010; Thunø 2015, 172–205.

4 Glass 1991, 18–27; Gandolfo 1995; Gandolfo 1999, 20–27; Pace 1997; Braca 2003, 13–49; Zanichelli 2012; Pace 2016; Zanichelli 2017; Lambert 2017.

5 DUX ET IORDANUS DIGNUS PRINCEPS CAPUANUS REGNENT ETERNUM CUM GENTE COLENTE SALERNUM. Trans. by Bloch 1986, 87, note 1. For this interpretation see, most recently, Pace 2016, 11. Alternatively, if the prince is identified with Jordan II of Capua, who held the title between 1120 and 1127, the *dux* might refer to William, the last heir of Robert the Guiscard and duke of Apulia, thus the inscription might date to the first half of the twelfth century (Braca 1994, 190–191). Gandolfo 1999, 24–25 instead has suggested that, while the inscription dates from the early phases of the Cathedral, the lintel was inserted in its position only around 1130.

Fig. 1: Salerno, Cathedral Atrium, portal, detail of lintel and inscription.

After passing under this inscription and standing in the space of the atrium (Fig. 2), the viewer would have been captured by another monumental inscription on the pediment of the church's façade (Fig. 3):

> To the patron of the city Matthew, Apostle and Evangelist, the *Dux* of the Roman Empire Robert, triumphant, at his own expenses.[6]

In this inscription, Robert Guiscard is directly referenced by his name and title, a monumental proclamation of the legitimacy of his new rule in the city. Furthermore, as highlighted by Armando Petrucci, this inscription "marks a new use of monumental writing for the conveying of a political message [...] expressed through innovative aesthetic-formal solutions".[7] The inscription affirms the recently established dyad of power in the city: the terrestrial ruler, Robert, and the celestial patron, Matthew.[8] The apostle is also mentioned in a third inscription on the lintel of the main portal (Fig. 4):

> A church has been given to thee, O Apostle, by Duke Robert. In return for his merits, may he be granted the kingdom of heaven.[9]

Other inscriptions populate this space, adding to the dense textual network of patronage, such as those on the bronze door, attesting that it was donated by Landolfo and his wife, and on the bell tower, which carries the name of Bishop Guglielmo (1137–1152).[10] Once at the interior of the church, the viewer would have encountered in the apse a lengthy inscription celebrating Bishop Alfanus (r. 1058–1085) made in the third

6 M(ATTHAEO) A(POSTOLO) ET EVANGELISTAE PATRONO URBIS ROBBERTUS DUX R(OMANI) IMP(ERII) MAXIM(US) TRIUMPHATOR DE AERARIO PECULIARI. Lambert 2017, 35 noticed that in this inscription Matthew is elevated to the role of patron of the city.
7 Petrucci 1993, 3.
8 Pace 2016, 11.
9 A DUCE ROBBERTO DONARIS APOSTOLE TEMPLO / PRO MERITIS REGNO DONETUR ET IPSE SUPERNO. Trans. by Bloch 1986, 83, note 2.
10 Braca 2003, 64–73, 75–77.

Fig. 2: Salerno, Cathedral Atrium.

Fig. 3: Salerno, Cathedral, façade, inscription.

Fig. 4: Salerno, Cathedral, portal, detail of lintel and inscription.

decade of the twelfth century, as recently argued by Zanichelli.[11] Only a few decades later, Bishop Guglielmo added an inscription on the new choir screen that stated that he raised the altar and enclosed it in order to prevent people from entering into the sacred area.[12]

These inscriptions have long attracted the attention of scholars, as they evoke networks of patronage, celebration and commemoration, populating and determining the sacred space of the cathedral, at both its interior and exterior. An additional five marble inscriptions located in the crypt enrich our understanding of Salerno Cathedral as a *Schriftraum*. Since their discovery in the second half of the twentieth century under the floor of the crypt, their inscribed surfaces facing downwards, they have attracted the attention of scholars.[13] On the one hand, these inscriptions constitute a precious source for reconstructing hagiographical traditions in Salerno.[14] On the other, each explicitly dated 1081, they are often discussed as the earliest archaeological elements that can be linked to the reconstruction of the cathedral.[15] However, many more issues still remain open to discussion, starting with their original intended visibility. Were these inscriptions intended to be buried, exactly as they had been found in the twentieth century, as recently suggested?[16] If this is the case, what implications might this have had on their visual appearance, that is, on the ways in which the text is articulated on the written surface? And finally, whether visible or

11 Zanichelli 2012. The inscription and the apse decoration mosaic are the result of the restorations of the mid-twentieth century.
12 Longo/Scirocco 2016, 199–204.
13 Carucci 1974.
14 Lambert 2017, 36.
15 Braca 2003, 17; Vaccaro 2017, 21.
16 Lambert 2017, 36.

invisible, how might these inscriptions have related to the space of the crypt and to the presence of the saints' mortal remains it contained?

In what follows, the five inscribed slabs will be considered firstly in their textual dimension, as the identificatory tool for the relics concealed in the crypt. This includes an assessment of their relevance in the redefinition of the landscape and geography of sanctity of Salerno. Secondly, I will explore the *mise en espace* of these inscriptions, considering the spatial and topographical nexus between words and relics, and how the slabs themselves could have embedded the memory of the consecration of the crypt. Finally, I will turn to their iconic dimension, questioning how, through their visuality, words made palpable the *praesentia* (presence) of the saints listed on the marble surface, that is, the relationship between the physical, inscribed word, and the sacred organic remains.

2 Inscriptions, Saints and Hagiographical Traditions

The five marble slabs are currently preserved in the crypt. The crypt itself, while substantially modified at the beginning of the seventeenth century and re-vested in marble around 1732, still maintains its original medieval footprint.[17] After their re-discovery, three of the inscribed marble slabs were installed in the Cappella delle Reliquie, a chapel in the north wall of the crypt built on that occasion. The first inscription (75 × 130.8 cm), mounted on the west wall (Fig. 5), reads:

> † HIC REC(ON)DITE SUNT R(ELIQUIAE) · S(AN)C(T)O/RU(M) · C(ON)FESSORUM EL/-PI/DII · /CIO/NII / ELPI/TII · / ~~ET AU~~/~~STERII~~ / A DOMNO ALFANO AR/CHIEP(ISCO-P)O · TE(M)PORIBUS / DO(MI)NI ROBB(ERTI) · EXIMII DUCIS / ANNO D(O)M(IN)ICAE INCARNATIO/NIS · MLXXX~~I~~ · M(EN)SE M(A)R(TIO)
> Here are concealed the relics of the holy confessors Elpidius, Cionius, Elpitius and Austerius by the lord Alfanus archbishop at the time of the Lord Robert distinguished duke. In the year of the incarnation 1081, in the month of March.

All the inscribed slabs present a similar text. In March 1081, the archbishop Alfanus, in the presence of Robert Guiscard, placed the remains of the saints in the cathedral crypt. These inscriptions are remarkably different from the epigraphic corpus at the exterior of the building. The role of Robert has shifted from donor and patron to a simple witness; moreover, in their textual composition, they do not show the literary complexity and sophistication of the inscriptions discussed above. Instead, they echo the formulary used in contemporary documents.[18] The only major textual variations amongst these inscriptions relate to the names of the saints. The first function of

17 For the transformations of the crypt: Restaino 2012.
18 Lambert 2017, 37.

Fig. 5: Salerno, Cathedral, crypt, slab of the Confessors (*Elpidius* [...]).

these texts was indeed to identify the holy mortal remains, connecting semantically the relics with their respective saints. However, the inscriptions do not provide any further details about these holy figures. For this reason, in order to reconstruct their hagiographical traditions, following the work of Amalia Galdi, it will be necessary to refer to what is recorded in the *Chronicon Salernitanum*, written in the second half of the tenth century, and in the so-called *Breviarium*, a liturgical collection attributed to the bishop Romuald II Guarna (1152–1181), transmitted in a fifteenth-century manuscript.[19]

The first inscription mentions the name Elpidius, traditionally identified as a bishop of Atella, a site between Naples and Capua. His cult was associated with those of the presbyter Cionius and the deacon Elpicius. While it is not known when the bodies of the three saints were translated to Salerno, this slab is the earliest evidence of their cult in the city.[20] In the same inscription we find also Austerius (or Eusterius), whose name was later removed from the slab, mentioned in the *Breviarium* as bishop

19 Galdi 1994; Galdi 1996; Galdi 2000; Galdi 2002–2003.
20 Carucci 1974, 50; Galdi 2000, 118–122.

of Salerno.[21] The cult for this saint predates the eleventh-century reconstruction of the cathedral, as a 1056 donation mentions a church dedicated to his memory, identified with a chapel in Valle di Olevano, 30 km east of Salerno.[22]

On the floor at the centre of the chapel, the second inscription (69.3 × 138.6 cm) presents the names of six holy confessors (*sanctorum confessorum*): Cirinus, Valentinianus, Quingesius, Bonosus, Priscus and Grammatius, the latter has been subsequently deleted (Fig. 6).[23] According to the *Chronicon Salernitanum*, the bodies of Cirinus and Quingesius had been translated in the mid-ninth century by Bishop Bernard (849–860), from Faiano, located 20 km east of Salerno, to the church dedicated to their memory in the city.[24] Furthermore, while the *Breviarium* does commemorate them as confessor saints from Salerno, it does not mention whether they were bishops.[25] Conversely, the same manuscript explicitly commemorates the other three saints mentioned in this inscription (Valentinianus, Bonosus, Grammatius) as bishops of Salerno.[26] Finally, while the inscription does not mention explicitly the origin of Priscus, in the local liturgical tradition he is commemorated as the first bishop of Nocera, but the circumstances in which his remains were translated to Salerno are still unknown.[27]

On the east wall of the same Chapel, a third inscription (71.1 × 124 cm) lists the bodies (*corpora*) of the virgins Marina and Constance, and of the sisters of saint Priscus, here explicitly called bishop of Nocera (Fig. 7).[28] These saints do not have a proper hagiographical tradition, the sole information transmitted by the *Breviarium* is the day of their liturgical commemoration (28 January).[29] A fourth inscription is found in a *caveau* in the central apse of the crypt, visible through an iron grille (Fig. 8). It

21 Galdi 2000, 101.

22 Carucci 1974, 51; Galdi 2000, 108–109. Another donation to the bishop of Salerno, apparently dated 968, mentions the church "in onorem Sancti Eusterii martiris". This document, however, is a forgery (Giordano 2014, 8–11).

23 † HIC REC(ON)DITE SUNT R(ELIQUAE) S(AN)C(T)ORU(M) / CONFESSORUM · CIRINI ·/ VALENTI/NIANI / ET QUINI/ESI ·/ A DOMNO ALFANO ARCHIEPIS/SCOPO · TEMPORIBUS DOM/NI ROBBERTI EXIMII DUCIS ·/ ANNO AB INCARNATIONE DOMI(NI) · MLXXXI · M(EN)SE M(ART)I / S(ANCTUS) BONOSUS / S(ANCTUS) PRI/SCUS / ~~ETS(ANCTUS)~~ / ~~GRA/MATI(US)~~.

24 Galdi 1994, 9–10.

25 Galdi 2000, 101–102; Carucci 1974, 49.

26 Galdi 2000, 101; Carucci 1974, 48–49.

27 Galdi 2000, 114–117; Carucci 1974, 50.

28 † HIC REQUIESCUN(T) / CORPORA S(AN)C(T)ARU(M) / VIRGINUM MA/RI/NE ·/ CON/STAN/TIAE · / ET SORORU(M) S(ANCTI) PRI/SCI NUCERINI EPI(SCOPI) ·/ REC(ON)DITAE A DO(MI)NO / ALFANO ARCHIEPI(SCOP)O / TE(M)PORIBUS DO(MI)NI / ROBBERTI EXIMII / DUCIS · ANNO D(OMI)NI/CE INCARNATIONIS · M/LXXXI ·M(ENSE) M(A)R(TIO). The unusual ductus of AE of *reconditae* might suggest that it is a mistaken *E* which has been subject to an attempted correction (*recondita*). Furthermore, the passage *soror(um) s(ancti)* could be read as *soror v(irgo)*: for this interpretation see Lambert 2017.

29 Carucci 1974, 50; Galdi 2000, 124.

Fig. 6: Salerno, Cathedral, crypt, slab of the Confessors (*Cirinus* [...]).

Fig. 7: Salerno, Cathedral, crypt, slab of the Virgins.

lists the names of the martyrs Fortunatus, Caius, Anthes.[30] The *Chronicon Salernitanum* attests that Bishop Bernard (849–860) translated their remains, from a suburban church dedicated to them near the river Irno, to the church of San Giovanni (whose construction started at the time of his predecessor Pietro) inside Salerno's city walls.[31] Following this translation, there is no evidence for the cult of these saints until they appear again in this inscription.[32] The identification of the fourth saint listed in this

30 † HIC REC(ON)DITE / S(UNT) · R(ELIQUIAE) S(AN)C(T)ORU(M) · MAR/TIRU(M) · FOR/TUNA/TI / GAII · / AN/THES · / ET FE/LICIS · / A DO(MI)NO ALFANO / ARCHIEP(SCOP)O · TE(M)PO/RIBUS DO(MI)NI ROBB/(ER)TI EXIMII DUCIS ANNO DOMI/NICE INCARNATIONIS · MLXXXI / M(ENSE) M(A)R(TIO).

31 Galdi 1994, 10–12. A different tradition is suggested by the *Breviarium*, according to which the translation was carried out at the time of prince Gisulf, that is, at the same time of the translation of Matthew, in the mid-tenth century. However, it is more likely that the translation was carried out during the ninth century. Carucci 1974, 32–35.

32 Galdi 1994, 17.

slab, Felix, is unclear. In an anonymous hagiographical narration, a bishop of Thibiuca (Carthage) with this name is associated with the three patrons of Salerno, Fortunatus, Caius and Anthes.[33] But Felix could be also identified with the priest and confessor whose body had been translated by Bishop Bernard, mentioned above, to the church of San Salvatore, Salerno.[34]

The fifth inscription, located within the tomb of St Matthew at the centre of the crypt, is currently not visible. The wording follows the same structure as the other inscriptions, presenting only minimal variations and explaining that the body (*corpus*) of Matthew was concealed by the archbishop Alfanus in the presence of the august emperor Michael and the duke Robert.[35] The emperor mentioned here is likely an imposter, claiming to be the former Byzantine emperor Michael VII, deposed during a military coup in March 1078.[36] In the inscription on the façade of the cathedral, Matthew is mentioned as the patron, while the text in the crypt attests to the presence of his body. According to his *translatio*, contained in a manuscript dating from the second half of the eleventh century, Matthew's body was found in 954, after the saint appeared in vision to a woman living not far from *Paestum*, and it was subsequently obtained by the prince Gisulf of Salerno.[37] The presence of the saint is attested to in a 1032 document, addressed to the cathedral, "the church of the blessed apostle and evangelist Matthew, whose body we truthfully believe to possess".[38] The body was then found again during the Norman reconstruction of the crypt, as attested to by a letter dated 18 September 1080.[39]

The similarities between the five inscriptions do not relate exclusively to their textual components. The slabs have been carved out of precious marbles and stones, probably *spolia*, thus reusing materials from earlier monuments, a practice employed elsewhere in the church during the Norman reconstruction. Similar in dimensions, all but one slab contain at their centre a *fenestella confessionis*, that is a circular or square hole with a diameter of circa 16 cm. Furthermore, the script on the different slabs is very similar, and presents many epigraphic connections also with the inscription of the church portal. Thus, the crypt inscriptions were likely carved when the

33 Galdi 1994, 20–29; Galdi 2000, 155.

34 Galdi 2000, 103–104.

35 † HOC CORPUS GLO/RIOSISSIMUM MA/THEI APOSTOLI ET / EVANGELISTAE EST / HIC RECONDITUM / AB ALFANO ARCHI/EP(ISCOP)O PRE/SENTE MIC/HELE IMPERATO/RE AUGUSTO / ET DUCE ROBBERTO / ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS / MLXXXI IV IND. M. M.

36 The Emperor, after his deposition, joined the monastic community of St John Studios in Constantinople, ending his life as archbishop of Ephesus (Loud 2000, 213–214).

37 For a critical discussion of the hagiographical traditions related to St Matthew in Salerno, see Galdi 1996.

38 "in ecclesia Beati apostoli et evangeliste [M]athei, cuius corpus veracissime optinere credimus" (Giordano 2014, 31–32); see also Vaccaro 2017, 22.

39 Galdi 1996, 71.

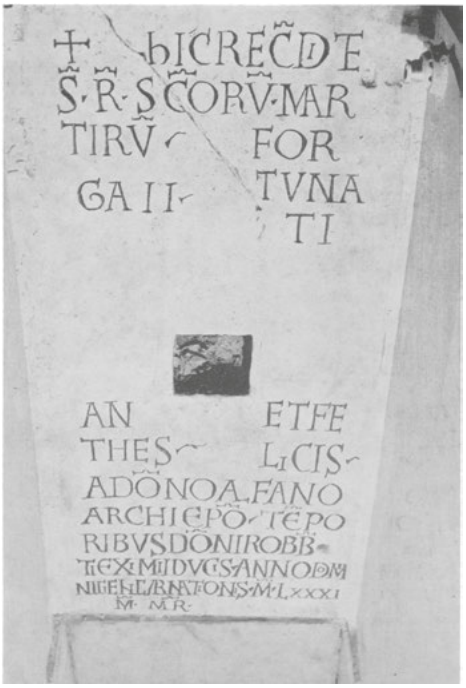


Fig. 8: Salerno, Cathedral, crypt, slab of the Martyrs.

relics were concealed in that space (or shortly beforehand), probably in the year 1081 as reported on the slabs themselves.[40]

The combined analysis of the inscriptions and the hagiographical traditions not only offers significant insights into the location, transfers and displacements of these holy bodies and relics before and after the reconstruction of the cathedral; it suggests a rationale for the arrangement of the saints' material remains within the space of the crypt. Of the five inscriptions, four are related to at least three saints simultaneously buried underneath each of them: two are dedicated to the confessors, one to the martyrs, and one to the virgins; the fifth slab refers to Matthew alone. Furthermore, understanding these inscriptions as hagiographical sources themselves allows us to formulate a working hypothesis related to the shifting definition of sacred geography in Salerno between the ninth and the eleventh centuries. Of the relics and bodies of the sixteen saints listed, at least six had been translated into the city during the ninth century (but not to the cathedral) by Bishop Bernard.[41] Furthermore, seven of these saints, namely Cirinus, Quingesius, Felix, Fortunatus, Caius, Anthes and Austerius,

40 All the inscriptions present the following similarities: A with straight or angular medial crossbar; vertical short strokes at the extremities of T; short horizontal strokes at the top of A. Furthermore, uncial and/or square E appear in all the inscriptions with similar ductus. The shapes of G, A and T in the crypt inscriptions and on the portal present many similarities.

41 For these translations, see Galdi 2003.

previously buried at other sites, are related for the first time to the cathedral through these inscriptions. Due to lack of documentation, it is difficult to ascertain beyond any reasonable doubt whether these inscriptions attest to the situation before the Norman reconstruction of the cathedral, or if all these saints were translated to it by Bishop Alfanus around 1080. However, if the latter proves correct, these translations would have reshaped dramatically the sacred topography of the entire city, consolidating it within the cathedral crypt. Secondly, the inscriptions themselves dedicated to the confessors, in addition to what can be argued in relation to the translation and deposition of their mortal remains, suggest that Alfanus, in this instance at least, re-defined episcopal commemoration in Salerno.[42] If the hypothesis presented here proves correct, the case of Salerno would not be an isolated case and it should be inserted into a wider tradition attesting to the dynamic reshaping of the sacred topography of a city within the episcopal see. For example, in the mid-tenth century, the archbishop of Ravenna, Peter IV, translated to the city's cathedral the body of one of its first bishops, Probus, from the church dedicated to his memory, together with the remains of seven other bishops. Also in this case the bodies were located in a crypt, built specially for that occasion.[43]

3 Relics and Bodies

The inscriptions do not only name and identify the saints present in the crypt through their relics, they also define and clarify the nature of their mortal remains. In relation to Matthew, Marina, Constance and the sisters of Priscus (Fig. 7), the inscriptions mention their bodies (*corpora*), while the remains of all the other saints are defined as relics (*reliquiae*). Considering that the textual structure of the different inscriptions presents only minimal variations, is this distinction between relics and bodies a conscious decision? In a text written to celebrate the arrival of relics at Rouen, sent by St Ambrose, the bishop Vitricius (393–407) stated that "there is nothing in these relics that is not complete"; furthermore "Let no one, deceived by vulgar error, think that the truth of the whole of their bodily passion is not contained in these fragments".[44] From the theological perspective evidenced in these words, each part of the body of a saint *is* the whole body. If this is the case, is the semantic variation between relics and bodies in the inscriptions significant? Across time, different terms have been adopted to refer to the remains of saints, reflecting the shifting attitude towards these very materials. When Constantina, wife of the emperor Maurice, requested the head of St Paul, Gregory the Great replied in a letter (594) explaining that the Romans

42 Galdi 2002–2003, 14.
43 Tosco 2016, 60–61.
44 Quoted and discussed in Bynum 1995, 107.

never disturb the tombs of saints and that they do not distribute corporeal relics. In his missive, the pope refers to *reliquiae* as both corporeal remains and objects that had come in contact with bones and bodies of saints. As argued by John McCulloh, "*reliquiae* were spiritually, if not physically, equivalent to bodily remnants".[45] Relics, whether physical remains or objects invested by contact with saints' bodies could be moved and translated, carried to gain personal protection, offered to reinforce links between religious and lay communities.[46] Furthermore, early medieval sources, as highlighted by Caroline Goodson, suggest the idea of a "rhetorical fluidity of words like *corpora*, *ossa*, *reliquia* and *membra*, used with only minimal distinction in guides, epigraphy and references to relics".[47] Can we attribute the variation between *corpora* and *reliquiae* in the Salerno inscriptions to such a "rhetorical fluidity"? In other words, are these terms invested with the same substantial meaning?

Another inscription, found in 1948 in the atrium of the cathedral, might suggest a potential solution to these questions. The inscription dates from 1078 and attests that the relics of the saints Fortunatus, Gaius, Anthes, John, Paul, Cosma and Damian were concealed by the archbishop Alfanus.[48] This inscription does not belong to the cathedral. Instead, its provenance has been traced to the destroyed church of San Fortunato in Salerno, where it was discovered in 1629.[49] Predating, by at least two years, the cathedral inscriptions, it testifies that Alfanus has concealed relics of the same saints, Fortunatus, Gaius and Anthes, but arguably *different* relics, in both San Fortunato and the cathedral. Thus, the simultaneous presence of relics of the same saints in two distinct sites—and the fact that the cathedral text uses the word *reliquiae* in relation to them—might suggest that in distinction between the terms relics and bodies, *reliquiae* and *corpora*, might have been a deliberate decision. While from a spiritual or theological perspective relics are the bodies of the saints, in their material essence they are fragments, the result of a process of division of the material wholeness of the body of a saint and, as such, they can be duplicated and multiplied. Thus, the relics of the three martyrs could be, at the same time, in both the cathedral and in San Fortunato. In contrast, a body is defined by its uniqueness and can be present, in its entirety, in only one place. It is certainly not a matter of coincidence that, in his letter sent to Alfanus (1080), pope Gregory VII emphatically celebrates the invention of the remains of St Matthew, explicitly referring to his body (*tanti corporis inventione*), and not to his relics.[50]

45 McCulloh 1976, 181.
46 Boesch Gajano, 1999.
47 Goodson 2007, 55.
48 MLXXVIII / ANNO D(OMI)NICAE INCARN(ATI)O(N)IS / RELIQUIAE S(AN)C(T)ORU(M) MART(YRUM) / FORTUNATI GAII ET ANTHES / IOH(ANN)IS ET PAULI COSMAE ET / DAMIANI NAZARII ET CELSI / HIC REC(ON)DITAE SUNT / AB ALFANO ARCHIEP(ISCOP)O / TE(M)P(ORE) ROBBERTI P(ER)CELLENTIS/SIMI DUCIS.
49 Balducci 1957.
50 Galdi 1996, 71.

4 Words and Space

The Salerno slabs make the mortal remains of the saints recognisable through their identification. From this perspective, they share many similarities with lists of relics carved in stone or written on parchment that identify and preserve the memory of the saints. However, the Salerno inscriptions cannot be understood exclusively as relic lists, as they call attention to space and location. Each inscription starts with the adverb *hic* (here) or the demonstrative adjective *hoc* (this), suggesting they could have been intended to be linked, spatially and physically, with the remains of the saints whose names they carry. Debiais has suggested that in funerary epigraphy the expression *hic iacet* could have been used simply as a textual formula, without necessarily referring to the location of the burial.[51] In order to discuss whether the Salerno inscriptions suggest an intimate, spatial, material and substantial connection with the saints they name, it will be necessary to consider other examples where epigraphy has been used as a vehicle for showing the presence of saints' remains.

Despite the relatively distant chronology and geographical location, the comparison of the Salerno slabs with a ninth-century inscription from San Primo and Feliciano in Leggiuno (Varese) proves useful in understanding the relationship between relics, words and space. This inscription attests that in this place (*hic*) lays the body (*corpus*) of the martyr St Primus, that the pope Sergius conceded to Erembertus to translate from Rome; the body was subsequently concealed (*reconditum est*) with the relics (*reliquis*) of St Feliciano.[52] While there are many textual resonances between this inscription and those in Salerno, such as the distinction between relics and body, or the use of *reconditum*, it served a clear function. Probably linked, perhaps even physically, to the remains of the saints, the inscription traces the saints' story and provides details of their translation. Other inscriptions, such as in San Vincenzo in Galliano near Cantù (Province of Como), simultaneously commemorate the translation of the remains of the titular saint and the dedication of the church (1007).[53] These comparisons show the relative lack of information contained in the Salerno inscriptions. Not only is there no mention of the histories of the relics, but it is not even suggested whether their deposition was accompanied by the dedication (or consecration) of the altars. Furthermore, the inscriptions in Salerno can be compared only superficially with the long and often monumental lists of relics carved on stone (often marble) and found, for example, in Roman churches between the eight and the ninth centuries,

51 Debiais 2011.

52 † HIC S(AN)C(T)I PRIMI MARTYRIS CORPVS / VENERANDVM IN CHRISTO HVMATV(M) QVIESCIT / QUOD D(E)O DIGNVS SERGIVS PAPA IVNIOR / EREMBERTO INLVSTRI VIRO CONCESSIT · AB VRBE ROMA [...] RECONDITVM EST CORPVS BEATI PRIMI MARTYRIS / CVM RELIQVIS S(AN)C(T)I FELICIANI [...]. For the inscription see: Petoletti 2001.

53 † VI · NO(NAS) · IVL(II) · TRANSLACIO / S(AN)C(T)I · AD(E)ODATI · ET DEDIC(ATIO) · ISTIVS / ECCL(ESI)E [...]. For the inscription see: Petoletti 2007, 123–127.

Fig. 9: Gazzo Veronese, Santa Maria, inscription.

such as those in Sant'Angelo in Pescheria, San Silvestro in Capite or Santa Prassede. The latter presents the names of eighty-six saints in types, such as popes, bishops, priests, martyrs, female martyrs, virgins; in the final line it declares that the remains belong to 2,300 saints.[54] Similarly, also the inscription in Santo Stefano in Verona mentions all the relics contained in the entire church.[55] Lists of relics could be carved also on altars (or on slabs attached to the altar), usually commemorating not only the names of the saints but also the date of consecration or dedication of the altar itself, such as in Santa Maria in Gazzo Veronese, near Verona, now walled at the exterior of the building (Fig. 9), or in Rome, in the altar of Santa Galla (1073) or the inscriptions in Santa Pudenziana (1077), San Lorenzo in Lucina (1112), San Salvatore in Primicerio (1112), Santa Maria in Cosmedin (1123) or San Tommaso in Parione (1139).[56] All of these inscriptions serve the primary function of identifying the relics by carrying the respective names of the saints. Furthermore, they link relics with the altars within which they are preserved (Gazzo Veronese or Santa Galla), commemorate translations

54 Goodson 2010, 204–211, 228–234.

55 Tosco 2016, 75–76.

56 Santa Galla and Santa Pudenziana: Riccioni 2008; Claussen/Mondini/Senekovix 2010, 280, 307; San Salvatore in Primicerio, San Tommaso in Parione: Koch 2007, 171–173; Santa Maria in Cosmedin: Riccioni 2000, 143–145; Gazzo Veronese: Bottazzi 2012, 104–107, 127 note 102.

(San Primo in Leggiuno, San Vincenzo in Galliano, Santa Prassede) or provide a list of the feast days associated with the relics (San Silvestro in Capite).

Despite the chronological, geographic and epigraphic differences, all of these inscriptions share a common, substantial aspect, as the names of the saints are listed in one stone slab, that is, in just one inscribed space. Something distinct is at play in Salerno, as here what could have been easily confined to a single inscription has been multiplied, keeping the same textual formulary, with only minimal variations, across the different slabs. This textual re-iteration calls attention to the multiplication of the slabs, which, in turn, can be understood only by considering the inherent idea of space, that is, their *mise en espace*, the function and the presence of these physical objects within the built environment of the crypt. The hypothetical reconstruction of the location of these inscriptions within the space of the crypt raises immediately a crucial question related to their visibility. Were the inscriptions intended to be seen, and was their text readable? Or, on the contrary, were they intended to be buried, as they had been discovered in the twentieth century? In order to approach this issue, it is necessary to trace their material history, beginning with their discovery.

5 Tracing a Sacred Topography

The first inscription was unexpectedly discovered in 1953. While moving the altar in the central apse of the crypt (Fig. 10, b), the archbishop ordered the exploration of this area in order to search for the relics that the local ecclesiastical tradition associated with it. During this work, a recess (170 × 73 cm) was found 1.80 meters under the floor, covered with a marble slab containing a *fenestella* on its upper surface.[57] Once removed, this slab revealed, on the surface facing downwards, the inscription referring to the martyrs Fortunatus, Gaius, Anthes et Felix (Fig. 8). An alabaster amphora was also found in this recess without any other *authentica* or inscription. A few years later, in 1957, underneath the floor of the south apse of the crypt the two inscriptions of the confessors were found (Figs. 5, 6), one (Elpidius etc.) above the other (Cirinus etc.). In the following decade, the inscriptions related to St Matthew (1961) and to the Virgins (1967) were discovered, respectively in the tomb of the patron and in the north apse of the crypt (Fig. 7). The former was not removed, serving still today as the ceiling of the *loculus* of the patron saint. Thus, all the inscriptions were found under the floor, their surface carrying the inscriptions facing downwards.

Before their discovery, the slabs and their inscriptions had probably not been visible for a long time. It is certain that they were not visible after the seventeenth-cen-

57 For the discovery of the inscriptions: Bergamo 1972, 22–30, and the detailed official report in the Diocesan Archive of Salerno, collected in the folder Curia Arcivescovile Salernitana, Verbale di riposizione delle reliquie nella cripta del Duomo, Salerno 27 Giugno 1970.

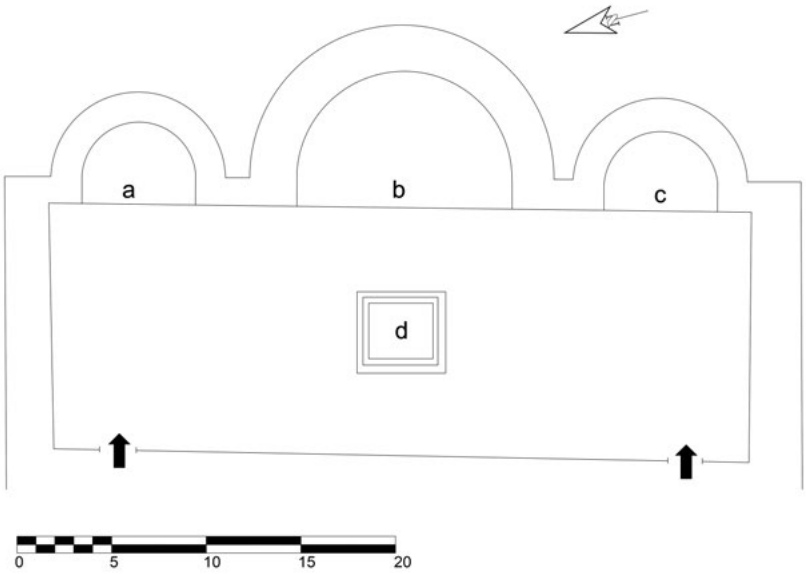


Fig. 10: Salerno, Cathedral, schematic plan of the crypt: (a) Virgins, (b) Martyrs, (c) Confessors, (d) Matthew.

tury restoration of the crypt, as they are not mentioned by Antonio Mazza, who transcribed all the inscriptions of the cathedral (1681).[58] Even before this date the inscriptions were probably not visible. In the acts of the 1575 pastoral visit, the archbishop Colonna mentions *tabellae* carrying the names of saints, but these lists as reported by the archbishop differ from what is carved on the slabs. It should be noted, however, that even if the inscriptions were not visible, the memory of the sacred burials was transmitted across time. Colonna mentions, in addition to the altar of the patron, the altars of the Virgins with the remains of Marina and Constance, that of the crucifix, where the bodies of Fortunatus, Caius and Anthes are preserved, and that of the Holy Spirit, with the bodies of the saints Austerius and Grammatius.[59] Furthermore, the prelate mentions that the crypt houses the burials of fifteen saints in total, that is what is listed in the eleventh-century inscriptions.[60]

Thus, the memory of burials and of relics was transmitted, even if the inscriptions, at the time of the pastoral visit, were not visible. The invisibility of the inscriptions in the sixteenth century, however, does not necessarily imply that this was what was intended at the time of their creation. Documentary evidence suggests that the burials

58 Mazza 1681.
59 Balducci 1963–64, 120–124.
60 Columnae 1580, 80–81: "In quo quidem specu [...] sunt etiam quindecim sanctorum corpora recondita".

of some of the saints were modified as early as the thirteenth century, probably affecting also the inscribed slabs. Bishop Caesarius of Alagna (r. 1225–1263), in fact, collected the bodies of the saints Quingesius, Cirinus and all the other confessors under the altar with the same title (Holy Confessors) in the crypt (*inferior basilica*).[61] Unfortunately, this source does not explicitly mention the provenance of these remains, whether they were originally located in two different altars in the same crypt, or if they were moved from another area of the cathedral.[62] However, the testimony might explain the very unusual setting of the inscriptions of the confessors as found in the twentieth century, one above the other, in the very same space under the floor.

The documentary evidence discussed thus far suggests that, whether visible or invisible, these inscriptions were likely associated from their conception with different altars in the crypt. While inscriptions on altars referring to relics are indeed common, rarer is the case, as in Salerno, when multiple coeval inscriptions are associated with different altars in the same space.[63] A similar example can be found in the church of St Peter in Petersberg near Fulda, where three inscriptions were discovered in the crypt at the beginning of the twentieth century, all but one subsequently reused as altar frontals (Fig. 11). Dating from the ninth century, these inscribed stones also contain a small *fenestella confessionis* at the centre. One (62 × 70 cm) mentions that the altar is dedicated in honour of the Virgin Mary, mother of the Lord, and to all the holy virgins; the second (64 × 80 cm) explains that in the altar are contained the relics of the Lord, of the place of his Ascension and of the twelve Apostles; the third, fragmentary as it was reused already in the mid-twelfth century, suggests that an altar was dedicated to the Choir of Angels.[64] These inscriptions were originally associated, respectively, with the central altar of the main choir (in honour of Christ); in the crypt, with altars in the south and central apses, dedicated to the Angels and to the Virgin Mary. Probably, according to Gregor Richter, these inscriptions were originally intended to serve as altar stones, and not as altar frontals, as they have been set after their rediscovery.[65]

Another example of multiple inscriptions referring to relics in one space can be found in the former collegiate church, now cathedral, of Essen, where four inscribed slabs are preserved above the capitals of the crypt (Fig. 12). These slabs are smaller than those in Petersberg (ca. 38 × 40 cm) and do not have *fenestellae confessionis*, as

61 "Sanctorum Confessorum Quinigesii, Cirini et aliorum insuper confessorum corpora simul collegit et in altari sub eodem vocabulo in Inferiori ipsius Ecclesiae Basilica recondidit." (Musca 1594, 44).
62 Musca 1594, 15, 21–22.
63 For altar inscriptions referring to relics, see: Michaud 1999.
64 The inscriptions read: HOC ALTARE DEDICA(TUM) E(ST) IN HONORE SCAE MATRIS D(OMI)NI ET OMNIVM S(AN)C(T)ARUM VIRGINUM; IN HAC ARA CONTINENTVR RELIQ(UIAS) S(AN)C(T) I SALVATORIS. DE LOCO ASCENSIONIS EIVS ET RELIQ(UIAS) XII APOSTOLORUM; HOC ALTARE DEDI . . . CORV(M) ANGELORV(M) (Kenner 2014, 285–293).
65 Richter 1907.

Fig. 11: Petersberg, St Peter, altar frontal.

Fig. 12: Essen, Cathedral, crypt, inscription.

the text covers their entire surfaces. The first inscription attests that the oratory (*hoc oratorium*) was dedicated in 1051 by the archbishop Herimannus.[66] The other three inscriptions list the relics contained in each altar, without mentioning their respective dedications.[67] In this case a connection between the inscriptions and altars might be suggested by the textual emphasis on proximity (*in hac ara*; *in ista ara*; *in hoc altari*).[68]

The examples of Petersberg and Essen are of crucial importance in the analysis of the Salerno inscriptions. What could have been a list of relics, contained in just one place, has been spread across different slabs, thus generating inscribed objects which can be located in different places within the built environment. In the first instance, it appears that the Salerno inscriptions could have been originally linked with the different altars in which the relics and bodies were concealed. If this was the case, the text, with its emphasis on *hic* and *hoc*, would correctly point, through the altars, to the proximity between the inscriptions and the actual remains of the various saints listed. However, ascertaining how these inscriptions were displayed and if they were intended to be visible prove extremely difficult. The inscriptions at Petersberg likely served, originally, as altar stones, each slab forming the horizontal element of the altar. It is unlikely that the Salerno slabs would have had a similar function, as the text is laid out vertically in the rectangular space of the stone. More likely, if used as altar stones, the inscription would have been carved horizontally. Thus, is it possible that they could have been originally intended as altar frontals, as the Petersberg inscriptions were used after their rediscovery? In this case, again considering the vertical development of the slab, the altar would have been quite high, exceeding ca. 130 cm.

A further aspect calls attention to the idea of proximity. While the Essen inscriptions refer explicitly to the altars (*in hac ara*; *in ista ara*; *in hoc altari*), those in Salerno, instead, mention only relics and bodies. In other words, in Essen the inscriptions reference the material remains through an altar. In Salerno, instead, the inscriptions

66 ANNO INCARNACI/ONIS DOMINICAE MIL(LESIMO) / · LI/ · INDICT(IONE) · IIII · V · ID(VS) SEP(TEMBRIS) / DEDICATV(M) E(ST) HOC ORATORI/V(M) A VENERABILI ARCHIEP(ISCOP)O / HERIMANNO P(RE)CATVNO/BILISSIMAE SORORIS / SVAE THEOPHANV ABB(ATIS-S)AE (Hermann 2011, 29, Nr. 13).

67 The inscriptions read: IN HAC ARA HA/BENTVR RELIQVIAE / S(AN)C(T)ORV(M) · (CHRISTO)PHORI / CYRICI · CYRIACI / CORNELII · CY/PRIANI · PAN/[C]RACII · [N]EREI / [ACHILLEII] (Hermann 2011, 30f., Nr. 14); IN HOC · ALTARI CONTI/NENTVR RELIQVIAE S(AN)C-(T)O/RV(M) IOH(ANNIS) BAPT(ISTAE) · IOHANN(IS) / EVVANG(ELISTAE) · MA[THEI] E[VV] ANG(ELISTAE) / QVINTIN[I M(A)R(TYRIS) ·DIOMISII] / RVSTICI GEORGII CLE/MEN[TIS] BLASII ·INNO/CENTIV(M) GORGONII (Hermann 2011, 31f., Nr. 15); IN · ISTA · ARA HA/BENTVR RELIQVIAE / S(AN)C(T)ORV(M) · IOHANNIS / PAVLI · MAVRICII / EXVPERII LAND/BERHTI · CRISPINI / CRISPINIANI · SE/BASTIANI · ALBANI (Hermann 2011, 32f., Nr. 16). For the inscriptions see also: Klinkhammer 1972.

68 These inscriptions are relevant also in relation to the grouping of saints, as here those originating from Rome are clustered in one slab: Bodarwé 2000, 352–354.

point directly to the relics or bodies, suggesting proximity between the script itself and the relics. The closeness between the inscribed stone and the material remains of the saints is strengthened by the presence, in all but one of the slabs, of the *fenestella confessionis*. This feature, usually found in the side of the altar facing the nave, permitted contact, from the exterior, with the relics contained within itself.[69] That the *fenestellae* of the Salerno slabs are original and coeval with the inscriptions is proven by examination of the one dedicated to the confessors (Fig. 6): here the name Bonosus has been carved, in its entirety, taking into consideration the gap of the *fenestella*. Yet if these slabs were made with the intention of being buried, what is the purpose of including the *fenestella*?

These slabs, through the identification of the saints, on the one hand call attention to the proximity between script and material remains; on the other, they emphasise the sacred bond between these holy figures, implicitly offering an explanation for why they were clustered according to their category (virgins, martyrs, confessors). Together with the main altar of St Matthew at the centre (Fig. 10, d), these groups served to define (from North to South) the altar dedications of the crypt.[70] Unfortunately, it is not possible to determine, due to the lack of documentary evidence, whether such a configuration of altars and burials was planned during the eleventh-century reconstruction of the cathedral, or if it was inherited from the pre-existing building.[71] Nevertheless, the altar dedications in Salerno would not have been unique, as this type of arrangement finds correspondences north of the Alps. For example, the church of St Arnulf in Metz presents a similar situation, as in addition to the altar of the titular saint (Arnulf), and the main altar (St John the Evangelist), the dedications of the other four altars have been grouped according to the types of saints, namely, martyrs, virgins, confessors, monks, and holy innocents (consecrated 1049).[72] A similar situation is recorded also in relation to the 1148 consecration of the Euchariuskirche in Trier by Pope Eugene III.[73]

The similarities in the altar dedications between Salerno, Metz and Trier probably do not relate to a direct contact between the three sites; rather, they would seem to refer to common sources or practices. The *Ordo ad Benedicendam Ecclesiam* (ordo 40) of the Romano-German Pontifical—the dedication rite of churches transmitted in many manuscripts, such as the so-called Pontifical of Henry II (Staatsbibliothek

69 De Blaauw 2001, 982–983 suggests that at the time of Pope Simmacus (r. 498–514) and immediately afterwards, the *fenestellae* show the complete integration between altar and confession.

70 Mazza 1681, 55–59. The altar dedications appear in the acts of the 1575 pastoral visit (see Balducci 1963–64, 120–124), and their location corresponds to where the inscribed slabs have been found. The altar of St Matthew is described before the sixteenth-century modifications in Balducci 1963–64, 120–121.

71 For the Cathedral preceding the Norman reconstruction: Vaccaro 2017.

72 "Dedicationes Ecclesiae S. Arnulfi" (1879), 547.

73 Braun 1924, I, 727.

Bamberg Msc.Lit. 53, fols. 31r.–31v.)—might suggest a potential explanation. During the ritual of the consecration, the celebrating bishop invokes the intercession of saints through a litany.[74] The order of the litany is particularly relevant here: the invocations to the Saviour, Virgin Mary and angels are followed by those to the apostles, the martyrs, the confessors and the virgins. Obviously the two sequences of saints, those in the litany and those in the Salerno slabs, differ substantially, as in the latter exclusively local saints are enumerated. However, it might not be a coincidence that the saints are grouped according to the same categories, and these very categories are explicitly mentioned in the inscriptions: *confessorum*, *virginum*, *martirum*. Furthermore, the progression of the litany could be pursued, mentally or physically, in the space of the crypt, from the altar of St Matthew (one of the apostles, Fig. 10, d) to that of the martyrs in the central apse (Fig. 10, b), from the altar of the confessors (Fig. 10, c) to that of the virgins (Fig. 10, a) on the two minor apses from south to north. In this case, the progression of the litany, if not its ritual performance, would trace an ideal cross in the space of the crypt, a cross with a vertical arm that extends the west-east axis, and the horizontal arm that connects the two altars in the two minor apses (south-north). The placement of bodies and relics, clustered according to the same categories as in the consecration litany, through their location in different altars could have recalled and fixed in time the performance of the consecration.[75]

6 Script as Presence

The analysis of the Salerno slabs reveals how their *mise en espace* would have shaped the built environment of the crypt, defining its sacred topography through the memory of the bodies-relics and, potentially, the consecration of the space itself. However, the extent to which this memory would have been visible is still open to discussion. It has recently been suggested that, from the very beginning, these slabs were intended to be buried, and that these inscriptions are, following the terminology of Cecile Treffort, *endotaphs*, inscriptions, usually associated with burials, visible and legible only from the interior.[76] Inscriptions hidden from plain sight do not relate only and exclusively to burials: invisible, for example, was the inscribed stone attesting the consecration of the altar from the destroyed church of Saint-Cybard-du-Peyrat,

74 Iogna-Prat 2006, 260–277; the different sources are analysed in Méhu 2007.

75 The Salerno slabs cannot be easily classified as "inscriptions of consecration", as they do not explicitly refer to altars, to their dedications, or to the fact they have been dedicated. The only element commemorated and emphasised in these inscriptions is the concealment of bodies-relics themselves, which could be indeed part of the ritual of dedication. For inscriptions related to consecrations see Treffort 2007b. It should also be highlighted that these inscriptions present many anomalies vis-à-vis altar dedicatory inscriptions. For the latter: Favreau 1995, 77–79.

76 For endotaphs: Treffort 2007a, 23–42. For the hypothesis in relation to Salerno: Lambert 2017.

contained within the altar itself.[77] In this and similar examples, the importance of the text lies not in its readability, but in its presence—a presence that, in this case, is restricted (*restringierte Präsenz*).[78]

The conceptual paradigm of restricted presence can be further nuanced, as recently suggested by Wilfried E. Keil, through consideration of temporality and audience. In relation to the latter, inscriptions can be in plain sight, but their visibility can be restricted to a particular audience, such as the individuals allowed in the choir of Worms Cathedral. Other artefacts, such as the inscribed foundation stone of St Michael in Hildesheim, have been only temporarily visible to human eyes, before being buried or hidden (*temporär sichtbar*).[79] The Salerno slabs can indeed be investigated from the perspective of *temporär sichtbar*: while their presence was restricted (from an undermined time) until their discovery, at the very least, these inscribed words would have been themselves visible at the time of their inception, even if only temporarily. More problematic, however, is to understand for how long they would have been visible, as documentary evidence does not offer any clear indication; we cannot argue with absolute certainty one way or the other whether the slabs were originally intended to be visible or invisible, and if the inscriptions they carry were intended to be read. This issue is even more complex in the context of the cathedral as a *Schriftraum*, with its coeval (or slightly later) inscriptions, where the graphic elements are carved to be explicitly visible, such as on the façade and on the portals, where the public nature of script functions only through the act of seeing and reading.

Whether their own presence was restricted or not, the crypt slabs would have been linked with another presence, that of the organic remains of the saints. Thus, even if invisible in their carved letters, the slabs and their inscriptions were inextricably attached to the holy individuals they list. Names do not only make relics recognisable, they affirm the material presence of the saints themselves. This might be suggested through analysis of the conscious erasure of the names of Austerius and Grammatius. It is possible that the relics of these two saints eventually never reached the cathedral: the only church dedicated to St Austerius in the area, at Olevano sul Tusciano (40 km south-east of Salerno), attested to for the first time in 1056, was probably the first burial site of the bishop.[80]An even stronger case can be suggested in relation to Grammatius. When the Salernitan church dedicated to him, already attested in the eleventh century, was demolished in the seventeenth century, a wooden urn was found under the altar, containing the mortal remains of the saint. Furthermore, his funerary inscription, dating between the fifth and the sixth century, was discovered

77 Treffort 2007b.
78 Hilgert 2010, 99 note 20; Frese/Keil/Krüger 2014.
79 Keil 2014a; for foundation stones: Keil 2014b; for patron inscriptions: Keil 2018.
80 Giordano 2014, 8–11; De Simone/Rescigno/Manzione/De Mattia 2001, II, 252.

in the same place.[81] Unfortunately, documentary evidence does not allow us to follow the history of the relics-body of St Grammatius. It is not possible, therefore, to posit whether he was buried in the cathedral when it was consecrated (as suggested by the eleventh-century inscription in the crypt) to then be translated (certainly before the seventeenth century) to his titular church, or if his translation to the cathedral was never performed. Equally problematic is how the memory of the burial of these two saints in the crypt was transmitted until the sixteenth century, when it is recorded by Colonna (1575). Neither is it possible to suggest when, and under which circumstances, the name of the saint was deleted from the inscription in the crypt. However, despite all these uncertainties, the conscious and voluntary erasure of the names of the saints, on the one hand, implied that when this act was performed these slabs were visible; on the other, it should be linked to the absence of their mortal remains at the site, offering new insights in the relationship between script and relics. The saint's name does not only identify the mortal remains, but links them in its substantial materiality and presence.

The connection between names, relics and presence, rather than relating to the slabs' visibility, can be explored by focusing on their visuality, defined by Dider Méhu, as "the potential of imagination and conceptualization provoked by the visible characters of the script".[82] The potential of imagination in these inscriptions is enhanced and expressed through their peculiar *mise en page*, as the linear succession of words and letters is here modified and interpolated. The inscriptions are visually articulated, breaking the linearity of the text. The letters forming the name of each saint are clustered in specific parts of the available writing space, producing a peculiar effect. The names themselves are carefully orchestrated, clustered and grouped on the support, breaking the linearity of the text, and leaving empty space on the plain surface which could, on occasion, take the shape of a cross (as in the inscriptions of the confessors and of the martyrs). Script can here be explored in its iconic dimension and treated like an image, with the saints' names defining the *Sakralen Schriftraum* of the support itself. While many factors could have influenced the dynamic interaction between script, space and presence, we might suggest that the names are located in correspondence with the remains of the saints.[83] Here script maps relics and bodies on the marble surface, defining their physical presence through the materiality of the letters themselves. The erasure and the spatial articulation of the script in the written space suggest that in this example the names of the saints do not only have a mere textual component, and they do not only identify relics and remains. Rather, these names seem to show the presence of the saints to which they refer. Visually, the letters

81 † DEP(OSITIO) S(AN)C(TAE) M(EMORIAE) GRAMMATII EPI(SCOPI), SUB DIE VIII KAL(EN)D(AS) FEBR(UARIAS), CON(SULE) PROBO V(IRO) C(LARISSIMO) IUN(IORE), QUI VIXIT IN PACE ANN(OS) XLI (Lambert 2008, 143–144; Galdi 2002–2003, 16–18).

82 Méhu 2016, 259.

83 Carucci/Pecoraro 1984, 61.

articulate the space of the burial; substantially, they create a link between text and remains: the inscribed names acted as a proxy for the relics of the saint.

Bibliography

Balducci, Antonio (1957), "Una lapide di Alfano I del 1078 e la data di inizio della costruzione del Duomo di Salerno", in: *Rassegna Storica Salernitana* 18, 156–161.

Balducci, Antonio (1963–64), "Prima visita pastorale dell'arciv. Marsili Colonna a Salerno nel 1575", in: *Rassegna Storica Salernitana* 14, 103–129.

Bergamo, Giuseppe (1972), *Il Duomo di Salerno*, Battipaglia.

Bloch, Herbert (1986³), *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma.

Boesch Gajano, Sofia (1999), "Reliques et pouvoirs", in: Edina Bozóky and Anne-Marie Helvétius (eds.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout, 255–269.

Bodarwé, Katrinette (2000), "Roman Martyrs and Their Veneration in Ottonian Saxony: The Case of the *Sanctimoniales* of Essen", in: *Early Medieval Europe* 9, 345–365.

Bottazzi, Marialuisa (2012), *Italia medievale epigrafica. L'alto medioevo attraverso le scritture incise (secc. IX–XI)*, Trieste.

Braca, Antonio (1994), *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno*, Salerno.

Braca, Antonio (2003), *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno.

Braun, Joseph (1924), *Der Christliche Altar in seiner Geschichtlichen Entwicklung*, München.

Bynum, Caroline Walker (1995), *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*, New York.

Carucci, Arturo (1974), "Le lapidi di Alfano I in Salerno", in: *Benedictina* 21, 29–52.

Carucci, Arturo / Pecoraro, Ugo (1984), *Strutture architettoniche e forme d'arte della Cattedrale di Salerno*, Salerno.

Claussen, Peter Cornelius / Mondini, Daniela / Senekovix, Darko (2010), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter. 1050–1300*, vol. 3, Stuttgart.

Columnae, Marcii Antonii Marsilii Archiepiscopi Salernitani (1580), *De vita et gestis beati Matthaei Apostoli et Evangelistae*, Neapoli.

Cuscito, Giuseppe (2012), "Nova tecta dicavi (ED 57,7): committenze e culto dei santi attraverso la comunicazione epigrafica", in: Adele Coscarella and Paola de Santis, (eds.), *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione* (Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Università della Calabria, 15–18 settembre 2010), Arcavacata di Rende (CS), 453–476.

Damasus of Rome (2015), *The Epigraphic Poetry. Introduction, Texts, Translations and Commentary*, trans. and ed. by Dennis Trout, Oxford.

Debiais, Vincent (2009), *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe–XIVesiècle)*,Turnhout.

Debiais, Vincent (2011), "L'inscription funéraire des XIe–XIIe siècles et son rapport au corps. Une épigraphie entre texte et image", in: *Cahiers de civilisation médiévale* 54, 337–362.

de Blaauw, Sible (2001), "L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale", in: *Roma nell'alto medioevo* (Atti della Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 27 Aprile–1 maggio 2000), Spoleto, 969–989.

"Dedicationes Ecclesiae S. Arnulfi" (1879), in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum*, vol. 24, Hannover, 545–549.

De Simone, Vincenzo / Rescigno, Giuseppe / Manzione, Francesco / De Mattia, Donato (2001³), *Salerno Sacra – ricerche storiche* (seconda edizione), Lancusi (SA).

Favreau, Robert (1995), "Épigraphie médiévale et hagiographie", in: Robert Favreau (ed.), *Le culte des saints aux IXe–XIIIe siècles* (actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993), Poitiers, 64–83.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina (eds.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston.

Gagné, Annick (2010), *Iste locus fulget: les inscriptions d'autel (France, XIe–XIIIe siècles): l'écriture et la matière dans l'église* (MA Diss., Université Laval), Quebec.

Galdi, Amalia (1994), "Un'altra questione di agiografia salernitana. I santi martiri Fortunato, Caio ed Ante", in: *Rassegna Storica Salernitana* 11, 7–37.

Galdi, Amalia (1996), "Il santo e la città. Il culto di S. Matteo a Salerno tra X e XVI secolo", in: *Rassegna Storica Salernitana* 13, 21–92.

Galdi, Amalia (2000), "Il calendario salernitano del 1434", in: *Rassegna Storica Salernitana* 17, 95–155.

Galdi, Amalia (2002–2003) "Grammazio, un vescovo *sanctae memoriae* nella Salerno altomedievale", in: *Schola Salernitana Annali* 7–8, 9–26.

Galdi, Amalia (2003), "Principi, vescovi e santi in Salerno Longobarda", in: *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento* (Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 20–23 ottobre 2002, Benevento, 24–27 ottobre 2002), Spoleto, 1429–1449.

Gandolfo, Francesco (1995), "'Archeologia' contro epigrafia: il caso dei portali della Cattedrale di Salerno", in: Francesco Abbate and Fiorella Sricchia Santoro (eds.), *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, 17–20.

Gandolfo, Francesco (1999), *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Bari.

Geary, Patrick (1990), *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton (NJ).

Giordano, Anna (2014), *Le pergamene dell'Archivio Diocesano di Salerno (841–1193)*, Battipaglia.

Glass, Dorothy F. (1991), *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, University Park (PA).

Goodson, Caroline J. (2007), "Building for Bodies: The Architecture of Saint Veneration in Early Medieval Rome", in: Éamonn Ó Carragáin and Carol Neuman de Vegvar (eds.), *Roma Felix – Formation and Reflections of Medieval Rome*, Aldershot, 51–80.

Goodson, Caroline J. (2010), *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation*, Cambridge.

Hermann, Sonja (2011), *Die Inschriften der Stadt Essen* (Die Deutschen Inschriften 81, Düsseldorfer Reihe 7), Wiesbaden.

Hilgert, Markus (2010), "'Text-Anthropologie': Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie", in: Markus Hilgert (ed.), *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele* (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 142), Berlin, 87–126.

Iogna-Prat, Dominique (2006), *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris.

Keil, Wilfried E. (2014a), "Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston, 117–142.

Keil, Wilfried E. (2014b), "Abwesend und doch präsent? Zur restringierten Präsenz von Grundsteinen und ihren Inschriften", in: *Gründung im archäologischen Befund. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 27, 17–24.

Keil, Wilfried E. (2018), "Remarks on Patron Inscriptions with Restricted Presence", in: Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill and Richard Plant (eds.), *Romanesque Patrons and Processes.*

Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe (The British Archaeological Association Conference Transactions), London / New York, 279–289.

Kenner, Christine (2014), "Die vorromanischen Wandmalereien der Kirche", in: Katharina Benak, Christine Kenner, Margit Krenn and Alexandra Zingler (eds.), *Die Kirche St. Peter in Petersberg bei Fulda. Denkmalpflege und Forschung*, Darmstadt, 283–392.

Klinkhammer, Karl Joseph (1972), "Die Ottonischen Inschriften der Essener Münster-Krypta", in: *Das Münster am Hellweg* 25, 173–192.

Koch, Walter (2007), *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter*, Wien / München.

Lambert, Chiara (2008), *Studi di epigrafia tardoantica e medievale in Campania. Secoli IV–VII*, Borgo San Lorenzo.

Lambert, Chiara (2017), "La produzione epigrafica di Alfano I per la Cattedrale di Salerno, tra religiosità e politica, in: Giuseppa Z. Zanichelli and Maddalena Vaccaro (eds.), *Cum magna sublimitate: arte e committenza a Salerno nel medioevo*, Spoleto, 33–38.

Longo, Ruggero / Scirocco, Elisabetta (2016), "A Scenario for the Salerno Ivories: The Liturgical Furnishing of the Salerno Cathedral", in: Francesca dell'Acqua, Anthony Cutler, Herbert L. Kessler, Avinoam Shalem and Gerhard Wolf (eds.), *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Context*, Berlin, 191–209.

Loud, Graham A. (2000), *The Age of Robert Guiscard: Southern Italy and the Norman Conquest*, Abingdon.

Mazza, Antonio (1681), *Historiarum epitome de rebus Salernitanis*, Neapoli.

McCulloh, John M. (1976), "The Cult of Relics in the Letters and 'Dialogues' of Pope Gregory the Great: A Lexicographical Study", in: *Traditio* 32, 145–184.

Méhu, Didier (2007), "*Historiae* et *imagines* de la consécration de l'église au moyen âge", in: Didier Méhu (ed.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'occident médiéval*, Turnhout, 15–48.

Méhu, Didier (2016), "The Colors of the Ritual. Description and Inscription of Church Dedication in Liturgical Manuscripts (10th–11th Centuries)", in: Brigitte Miriam Bedos-Rezak and Jeffrey Hamburger (eds.), *Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington DC, 259–277.

Michaud, Jean (1999), "Culte des reliques et épigraphie. L'example des dédicaces et des consécrations d'autel", in: Edina Bozóky and Anne-Marie Helvétius (eds.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout, 199–212.

Musca, Gaspare (1594), *De salernitanae ecclesiae episcopis, et archiepiscopis catalogus*, Neapoli.

Pace, Valentino (1997), "La Cattedrale di Salerno. Committenza programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale", in: Faustino Avagliano (ed.), *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Cassino, 189–230.

Pace, Valentino (2016), *Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell' XI secolo*, Milano.

Petoletti, Marco (2001), "Contributo all'epigrafia lombarda del IX secolo: le iscrizioni altomedievali dei SS. Primo e Feliciano a Leggiuno", in: *Italia Medievale e Umanistica* 42, 1–43.

Petoletti, Marco (2007), "Voci immobili: le iscrizioni di Ariberto", in: Ettore Bianchi, Martina Basile Weatherill, Miriam Rita Tessera and Manuela Beretta (eds.), *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Cinisello Balsamo, 123–155.

Petrucci, Armando (1993), *Public lettering. Script, Power, and Culture*, Chicago.

Restaino, Concetta (2012), "Potere politico e affermazione tridentina nella decorazione seicentesca delle 'regie cappelle' di San Matteo a Salerno e Sant'Andrea ad Amalfi", in: Concetta Restaino and Giuseppe Zampino (eds.), *Tesori del Regno. L'ornamentazione delle Cripte delle Cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*, Pozzuoli, 19–175.

Riccioni, Stefano (2000), “Epigrafia, spazio liturgico e riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di Santa Maria in Cosmedin a Roma”, in: *Hortus Artium Medievalium* 6, 143–156.

Riccioni, Stefano (2008), “Scheda 50, Scheda 51”, in: Arturo Calzona (ed.), *Matilde e il Tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, Cinisello Balsamo, 478–480.

Richter, Gregor (1907), “Altertumsfunde auf dem Petersberg bei Fulda”, in: *Fuldaer Geschichtsblätter* 6, 129–138.

Thunø, Erik (2015), *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, New York.

Tosco, Carlo (2016), “Architettura dell’età ottoniana in Italia. Il deambulatorio e il culto delle reliquie”, in: *Arte Medievale* 5 (IV serie), 59–86.

Treffort, Cécile (2007a), *Mémoires carolingiennes. L’épitaphe entre celebration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIIIe–début XIe siècle)*, Rennes.

Treffort, Cécile (2007b), “Une consécration ‘à la lettre’. Place, rôle et autorité des textes inscrits dans la sacralisation de l’église”, in: Didier Méhu (ed.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l’église dans l’occident médiéval*, Turnhout, 219–251.

Vaccaro, Maddalena (2017), “Tra la prima e la seconda cattedrale di Salerno: testimonianze materiali e documentarie”, in: Giuseppa Z. Zanichelli and Maddalena Vaccaro (eds.), *Cum magna sublimitate: arte e committenza a Salerno nel medioevo*, Spoleto, 19–32.

Zanichelli, Giuseppa Z. (2012), “L’abside della cattedrale di Salerno: alcune considerazioni”, in: Rosa Fiorillo and Chiara Lambert (eds.), *Medioevo letto, scavato, rivalutato. Studi in onore di Paolo Peduto*, Borgo S. Lorenzo, 235–254.

Zanichelli, Giuseppa Z. (2017), “Le strategie della committenza salernitana nel medioevo”, in: Giuseppa Z. Zanichelli and Maddalena Vaccaro (eds.), *Cum magna sublimitate: arte e committenza a Salerno nel medioevo*, Spoleto, 1–17.

Photo Credits

Fig. 1–7, 9: Michele Luigi Vescovi.
Fig. 8: Carucci / Pecoraro 1984, 52.
Fig. 10: Nastaran Namvar, Michele Vescovi.
Fig. 11: © Bildarchiv Foto Marburg.
Fig. 12: Kristina Krüger.

Stefan Trinks

San Pedro de Loarre als triadischer Schrift-, Bild- und Zeichenraum

Mit der Unterkirche der aragonesischen Burg von Loarre (Abb. 1) ist der Sonderfall eines ‚segmentierten' sakralen Schriftraums gegeben,[1] der in ein Kirchenportal, das zugleich den Zugang zur Hauptburg darstellt, eine tonnengewölbte Treppe mit Inschrift an der Seite und eine liminale Situation am Übergang in die Unterkirche gegliedert ist. Alle drei Räume sind jedoch eng aufeinander abgestimmt und bilden eine Einheit. Dieser Sakralschriftraum von Loarre hat bislang in der Forschung kaum Beachtung gefunden, so dass selbst zwei außergewöhnliche figürliche Reliefs aus dieser Raumstaffelung noch unpubliziert sind. Dieser Sonderfall wird sodann mit dem mutmaßlichen Vorbild des ungleich bekannteren Schriftraums der zu Loarre nahegelegenen Bischofskirche von Jaca verglichen, um insbesondere die Unterschiede herauszuarbeiten. Abschließend folgt der Versuch, diese Innovationen in einen breiteren Kontext von Schrifträumen der Iberischen Halbinsel einzuordnen und eine Interpre-

Abb. 1: Loarre, Burg S. Pedro, Gesamtansicht von Süden.

1 Die Genese der vielschichtigen Austauschverhältnisse zwischen Schrift und Bild seit dem frühen Mittelalter zeichnet Diebold 2000 nach. Basale Überlegungen zu mit Bild und Schrift versehenen Räumen finden sich in Assmann 2012; Giersiepen/Kottje 1995 sowie bei allen Beiträgern des Heidelberger SFB 933 „Materiale Textkulturen".

Open Access. © 2019 Stefan Trinks, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-008

tation der miteinander eng vernetzten Bedeutungsschichten des sakralen Schriftraums von Loarre zu geben. Die These lautet dabei, dass Loarre auf bestimmten, im Folgenden vorzustellenden Innovationen von Bild-Schrifträumen aus der Kathedrale San Pedro de Jaca aufbaut, um die Triade Raum sowie die Bilder und die Schrift darin zusätzlich mit Zeichencharakter aufzuladen. Das chronologisch vorgängige Vorbild Jaca wird dadurch an Komplexität noch gesteigert.

1 Loarre – Schrift-bildlich fixierte Heilserwartungen

Mit der auf einem Felssporn auf 1071 m Höhe über dem damaligen Feindesland der weit einsehbaren Ebene Plana de Huesca thronenden Grenzburg von Loarre als einer der besterhaltenen Burgen des elften Jahrhunderts hat sich in den vergangenen Jahrzehnten vor allem die Burgenforschung intensiv beschäftigt.[2] Für den Hollywood-Blockbuster *Kingdom of Heaven*[3] war sie die Vorausschau und Spiegelung für das im Kreuzzug zu befreiende irdische Jerusalem, in deren Schatten der Filmprotagonist Orlando Bloom metaphorisch seine Waffen für die Verteidigung der Stadt gegen Sultan Saladin schmiedete. Neben der unleugbaren Tauglichkeit als Idealkulisse von Burg ist daran wahr, dass sich tatsächlich ein Teil der Burgbesatzung nicht nur an der Rückeroberung der Iberischen Halbinsel von den Arabern beteiligte, sondern auch an der Befreiung des Heiligen Landes von diesen.[4]

König Sancho Ramírez von Aragón ließ die Anlage in ihren wesentlichen Teilen in den Jahren 1071 bis 1095 errichten. In der Zeit des Hochmittelalters hatte die Burg von Loarre gegenüber der unweiten maurischen Stellung von Bolea in der Ebene eine grundlegende strategische Bedeutung im Verteidigungssystem von Aragón, um das handelswichtige Ebrotal freizukämpfen. Als mächtigste Festungsanlage in einem Ring aus insgesamt sieben Burgen nahm sie eine Schlüsselstellung bei der christlichen Wiedereroberung Aragóns, der Reconquista,[5] im elften und zwölften Jahrhundert ein, weshalb die kanadische Forscherin Janice Mann im Jahr 2009 ihrer grundlegenden Arbeit zur romanischen Architektur und speziell auch zu Loarre zu Recht den Untertitel *Exploring Frontiers and Defining Identities* gab.[6]

Die Burgkirche San Pedro de Loarre, deren Oberkirche aufgesockelt über einer Unterkirche die ohnehin schon mächtige Burganlage noch überragt (Abb. 2), hat bei Kunsthistorikern Beachtung aufgrund ihrer offensichtlichen stilistischen Nähe als

2 Siehe z. B. von deutscher Seite aus Großmann 2005, 96 oder Leonardy/Kersten 2002, 54–56 und von spanischer Guitart Aparicio 2004 oder Poza Yagüe 2009, 51–81.
3 Kingdom of Heaven (dt. Königreich der Himmel) US/GB/ES/DE/MA 2005, R: Ridley Scott.
4 Zur spanischen Beteiligung an den Kreuzzügen im Heiligen Land vgl. v. a. Jaspert 2014 und 2015.
5 Hierzu v. a. Bronisch 1998 und Poza Yagüe 2009, v. a. 80–81.
6 Mann 2009, v. a. 115–116.

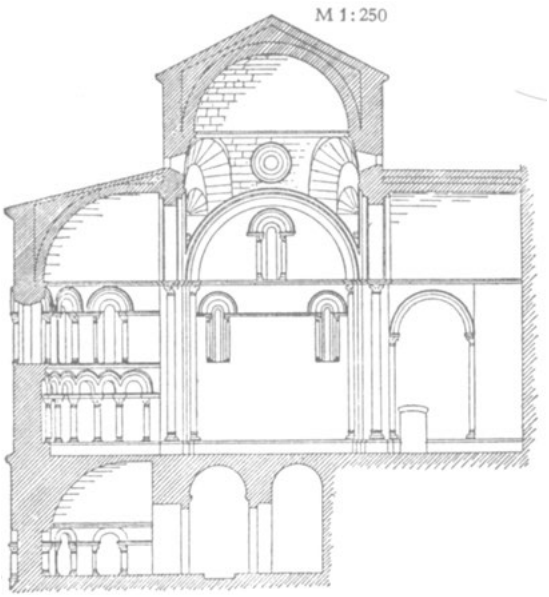


Abb. 2: Loarre, Querschnitt: Oberkirche auf Unterkirche.

Folgeauftrag der berühmten, 1076 gegründeten und damit am Anfang der romanischen monumentalfigürlichen Kapitellskulptur stehenden Stiftung desselben Königs Sancho Ramírez, San Pedro de Jaca, gefunden.[7] So gut wie nie aber wurde die buchstäblich das Fundament für diese Burgkirche San Pedro de Loarre bildende kryptaartige ‚Unterkirche' mit ihrem eigenen Patrozinium Santa Quiteria beachtet, obwohl diese in mehrfacher Hinsicht einen interessanten Sonderfall innerhalb der spanischen sakralen Schrifträume darstellt.

Doch nähern wir uns diesen Schrift-Bildräumen sukzessive: Selbst aus kilometerweiter Entfernung ist das vorspringende Blockportal nach dem Vorbild antiker Triumphbögen (Abb. 3) als dunkle Öffnung in der mächtigen Schauwand der Burgkirche zu sehen, da es nie von einer Wehrmauer verdeckt war.[8] Die Burg kann nur durch diesen Eingang betreten werden. Über dem Rundbogenportal befindet sich ein heute stark durch einen brachialen Dacheinbau des 18. Jahrhunderts zerstörter Relieffries, wie eine Zeichnung vor dem Umbau zeigt (Abb. 4).[9] Im Zentrum des oben gerade abschließenden Frieses ist die Hälfte eines in der Mandorla thronenden Parusie-Christus zu erkennen, flankiert von zwei monumentalen Erzengeln mit Schriftbändern; das Philaktet des linken Engels ist noch zu entziffern als GAB/RIE/L-

7 Trinks 2012, z. B. 239–240 und 310–311. Dort auch die umfängliche Literatur zum Thema.
8 Seehausen 2017, 220.
9 Español Bertran 2005–2006, 9. Die erstaunlich genaue Zeichnung aus dem Jahr 1637 im Codex Valentinus ms. 3610 des Conde de Guimerá in der Madrider Biblioteca Nacional, hält auf Folio 197r das zu diesem Zeitpunkt noch vollständig erhaltene Portal fest und benennt durch Beischriften die Ikonographie der Skulpturen.

Abb. 3: Loarre, Portal.

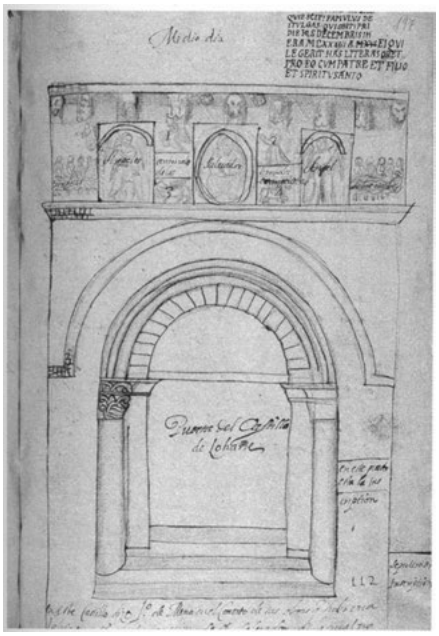


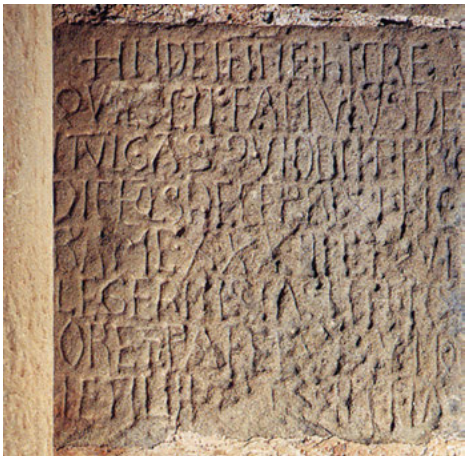
Abb. 4: Loarre, Portal, Alter Zustand 18. Jahrhundert.

FO/RTI/TU/DO/DEI, das des anderen ausgewittert und unleserlich. Damit wird hier dem Verkündigungsengel Gabriel nach dem Bibelwort in Offenbarung 7,12 – im Rahmen einer Grenzfestung konsequent – inschriftlich die Stärke im Kampf für Gott und gegen potentielle Angreifer der Burg zugeordnet.[10] Dieses fast apotropäische Zeigen von Stärke findet sich ebenfalls über dem Portal in einer weiteren Inschrift, die nur wenige Jahrzehnte nach dessen Erbauung, aber offenbar bereits nach Abzug und Verlegung der arabischen Truppen stolz verkündete: Schütze diese unbesiegten Mauern – 1103, AEDES HAS MUNIAS INVICTAS – MCIII.[11] Auf dem Relief zur Rechten Christi, in der christlichen Ikonographie der Ort der Seligen, reihen sich Menschen hinter Tüchern, die sie aufspannen, offensichtlich die Szene der in reinweiße Tücher eingekleideten Auserwählten beim Weltgericht nach Offenbarung 6,11 und damit eine Verheißung des Paradieses.[12] Überraschenderweise findet sich aber auch auf der gegenüberliegenden Friesseite noch im ursprünglich Bauzusammenhang, wie ein Vergleich mit der Zeichnung des 17. Jahrhunderts erweist, eine nahezu identische Darstellung ohne abwertende Attribute. Somit liegt hier neben dem späteren Pórtico de la Gloria-Haupttympanon in Santiago von 1188 der so weit zu sehen

10 Español Bertran 2005–2006, 15 und stärker noch Poza Yagüe 2009, 73.
11 Leonardy/Kersten 2002, 56.
12 Trinks 2010, 15–16.

einzige Fall vor, in dem keine Verdammten, sondern ausschließlich Selige bei der Parusie zugegen sind.[13] Möglicherweise war diese vorgezogene Paradiesesgewissheit ein polemisches Zeichen in Richtung der nur wenige Kilometer entfernt in der Ebene stationierten Araber, denn das Hauptportal der Burg in Richtung des gefahrvollen arabisch besetzten Südens auszurichten und nicht in den abgesicherteren christlichen Norden, ist aus verteidigungstechnischer Sicht nicht zu erklären. In jedem Fall aber sakralisiert diese überdeutlich formulierte Heilserwartung des Relieffrieses inhaltlich die gesamte Burgkirchenanlage, da sie deren Bewohner, seit ihrer Einsetzung durch den aragonesischen König im Jahr 1071 vor allem eine Gemeinschaft von Chorherren,[14] sich ihrer Sache felsenfest sicher erscheinen lässt.

Rechts neben dem Portal, das zugleich den Haupteingang der Hauptburg bildet, ist eine leicht hochrechteckige Inschriftentafel in den Bauverband eingelassen (Abb. 5).[15] Die Inschrift nennt zu Beginn der dritten Zeile einen ansonsten in den Quellen unbekannten Tulgas, der am 30. November 1095 verstorben sei und sehr wahrscheinlich als einer der aragonesischen Augustinerchorherren der Burgbesatzung die Memorialinschrift vor seinem Tod zumindest noch selbst vorformulierte.[16]



IN DEI N[OMI]NE: HIC RE
QUIESCIT FAMVLVS DE
I TVLGAS QVI OBIIT PRI
DIE K[ALEND]IS DECE[M]BRIS IN E
RA[M?] MCXXXIII [30.11.1095]: QVI
LEGERIT ISTAS LI[T]TERAS
ORET PATRVM E[I]VS VT DO
NET ILLI VITAM SEMPITERNAM[17]

Abb. 5: Loarre, Tulgas-Inschrift.

13 Trinks 2010, 17–19.
14 Durliat 1999, 125.
15 Einige Forscher mahnten an, dass es für die eintretenden Besucher aufgrund der Anbringungshöhe kaum eine Möglichkeit gegeben habe, die Bilder des Tympanons und die Inschrift tatsächlich zu lesen, vgl. z. B. Kendall 1998, 94. Diese Bedenken scheinen angesichts des gebauten Plateaus direkt vor dem Burgtympanon sowie der selbst aus Fernsicht guten Sichtbarkeit der – ursprünglich wohl zusätzlich farbig gefassten – Skulpturen nicht nachvollziehbar.
16 Cristóbal Guitart Aparicio bezeichnet sie als „Grabinschrift“, vgl. Guitart Aparicio 2004, 20.
17 Whitehill 1928, 254, liest „*requiem serenam*“ statt „*vitam sempiternam*“.

Tulgas' Selbst-Bezeichnung als FAMVLVS DEI – „Knecht Gottes", die Dritte kaum ungefragt über ihn vorgenommen hätten, ist unter anderem von dem ikonischen Berliner Moses-Thomas-Diptychon vertraut;[18] es handelt sich um die Stelle in Hebräer 3,5 des „Knechtes Gottes", wobei die im Mittelalter vielverwendete Formel insbesondere am Hauptportal einer Kirche mit Ernst Robert Curtius vielleicht eher als „affektierte Bescheidenheit" gelesen werden sollte.[19] Wie in der berühmten Tympanoninschrift der nahegelegenen Kathedrale von Jaca wird mit dem Wort LEGERIT ein Apell *expressis verbis* an einen Leser gerichtet, der im Fall der Besatzung der Burg von Loarre mit großer Wahrscheinlichkeit ein literater Augustinerchorherr war. Betont werden zudem mit LITTERAS die Lettern der Inschrift, was den Leser bereits aufmerksam macht auf diese und etwaige weitere eingemeißelte Inschriften der Burg. Ebenfalls wie in Jaca schließt die Inschrift mit der expliziten Nennung Gottvaters als PATER ab; im Text des Chrismonrings von Jaca (Abb. 11) steht das griechische Rho-„P" zugleich für das lateinische *Pater*, das heißt, es wird in zwei der drei heiligen Sprachen der Bibel mit völlig unterschiedlicher Bedeutung aufgeladen. Die Tulgas-Inschrift schließt mit der Bitte, den Verstorbenen Gott anzuempfehlen, damit dieser ihm ewiges Leben schenke. Aus heutiger Sicht wirkt die Betonung der erbetenen Vermittlung selbstverständlich, in den nordspanischen Königreichen jedoch ist sie von großer Bedeutung, da beispielsweise in Aragón erst an Ostern des Jahres 1071 in der vom selben König Sancho Ramírez gegründeten Klosterkirche San Juan de la Peña der erste lateinische Gottesdienst in diesem Königreich zelebriert wurde und die vom König im selben Jahr auf der Burg eingesetzten Chorherren direkt dem Heiligen Stuhl in Rom unterstellt waren.[20] Damit war der alte westgotische Ritus mit seiner abweichenden Auffassung von Fürsprache bei Gott abgelöst.[21] Die fast durchgängig dem römischen Apostelfürsten Petrus geweihten Kirchengründungen König Sancho Ramírez' mit ihrer wiederholten Anrufung der Dreifaltigkeit sind daher kein Zufall, vielmehr kirchenpolitisches Kalkül, seit der aragonesische König 1068 den Papst persönlich in Rom aufsuchte.[22] Die Schrifttafel erweist sich damit als mehrfach interessegeleitete Memorial-Grabinschrift unmittelbar unterhalb der Paradiesesdarstellung des Türsturzreliefs.

Nach Durchschreiten des Portals mit seiner buchstäblich erhebenden Heilsverheißung darüber setzt sofort eine weitere Elevation ein. Ohne Zwischenpodest, das heißt ohne die bauliche Möglichkeit zum Innehalten, steigt eine Treppe derart steil

18 Frese 2014, v. a. 11 und Trinks 2002, 37.

19 Der antike Topos der „affektierten Bescheidenheit" findet sich exemplifiziert bei Curtius 1948, 93–95 und 410–415. Interessant scheint, dass der wiederkehrende Topos den eigentlichen Anspruch in das sprachliche Gewand vorgeblicher Selbstbeschränkung einhüllt, und dies bedeutet auf Kunstwerken oder im Rahmen von Architektur konkret immer die Schriftform. Unterschiedliche Fälle dieser unbescheidenen Selbstentlarvungen in schriftbildlicher Form durch eben ihr Erscheinungsbild bei Trinks 2013.

20 Durliat 1999, 125.

21 Vgl. z. B. Bartal 1987, 299–315 sowie Bronisch 2005, 161–189.

22 Die ausufernde Diskussion hierzu fasst bündig zusammen García García 2011 und 2012.

Abb. 6: Loarre, Treppe.

Abb. 7: Loarre, Treppenausgang und Weg zur Oberkirche.

Abb. 8: Loarre, Unterkirche, Portal.

nach oben (Abb. 6), dass sie den Besucher der Burg wie eine Jakobs- oder byzantinische Himmelsleiter des Johannes Klimatikos geradewegs aus dem dunklen Gang zur lichtdurchfluteten Oberkirche führt (Abb. 7).[23] Die Burgkirche wiederum auf einem Tafelberg ist mit ihrem Peterspatrozinium nicht nur symbolisch auf *Petros*-Fels gegründet, sondern auch buchstäblich, da im Westteil der Kirche Fels steinsichtig stehen gelassen wurde.[24]

23 Zur Ikonographie der Himmelstreppe vgl. Schmidt/Schmidt 1984, 254–255.

24 Der Architekturhistoriker Jesús Maria Caamaño Martínez hat festgehalten, dass bereits auf dem

Abb. 9a: Chrismon, isoliert.

Abb. 9b: Byzantinisches Bleisiegel des Eirenaios, kaiserlicher Spathar und Vorsteher der kaiserlichen Stallungen.

Anstatt allerdings nahtlos dem Sog nach oben zu folgen, unterbricht eine schmale, hochgezogene Türöffnung auf der rechten Seite mit einer in die Wand eingelassenen und neugierig machenden Rundform (Abb. 8) die direkte Elevation des Besuchers. Indem die Tür erst eine Steinlage über der Treppenstufe beginnt, muss dessen Körper eine relativ weit ausholende Bewegung vollziehen, um den Fuß überhaupt auf die Schwelle dieser Raumöffnung setzen zu können. Es gilt, ein Hindernis zu überwinden.

Über dem Rundbogen der Tür ist ein kleines Chrismon (Abb. 9a), das antike Christuszeichen Kaiser Konstantins aus den griechischen Anfangsbuchstaben Christi Chi und Rho, dergestalt in die Wand eingetieft, dass es wie eingestempelt wirkt.[25] Die tiefe Einprägung in die Wand und das beinahe Verschwinden in dieser macht bereits auf den ersten Blick neugierig, die schemenhaft von der Seite bereits zu erkennenden Zeichen zu entziffern.[26] Dazu kommt, dass sich abweichend von den üblichen

Weg zur Oberkirche ein Wendepodest nach der „Johannes Klimatikos"-Himmelstreppe und Vorausschau auf „Sankt Petros"-Felsen sichtbar als Teil der Treppe stehen lässt, was aus konstruktiven Gründen nicht nur unnötig, vielmehr geradezu störend ist. Wie aufwendig ansonsten an einer makellosen Ästhetik der Burg gearbeitet wurde zeigt die hallenhohe, sehr sorgfältig aus Hausteinen gefügte Quertonne über dem Treppengang, die zwischen dem etwa fünf Meter differierenden Höhenniveau des Treppengang-Wendepodestes und der Treppe Richtung des Eingangs der Oberkirche vermittelt. Vgl. Caamaño Martínez 1993, v. a. 107.

25 Zu dem meist nach Eusebs Beschreibung gestalteten Konstantinischen Christogramm, das in Europa von Konstantins viertem Jahrhundert an nirgendwo so weit verbreitet ist wie auf der Iberischen Halbinsel, vgl. Ostermann 2017, 255–257.

26 Balke, Keil, Opdenhoff und Stroth betonen an ihrem Fallbeispiel der Kapitell-Monogramme der Hagia Sophia zu Recht: „Die Namensinschriften der [byzantinischen; ST] Stifter sind nicht linear auf Zeilen angeordnet, sondern die Buchstaben werden als Monogramme miteinander verschmolzen (Ligatur, Involution, Juxtaposition). Das Byzantinische Monogramm nimmt, anders als die uns heute geläufigeren Initial-Monogramme alle Buchstaben eines Wortes samt Kasus-Endungen in sich

verschränkten Charakteren eines Christogramms Chi und Rho hier noch zusätzliche Buchstaben finden, nämlich neben den beiden das Chrismon konstituierenden weitere sieben. Für die Deutung dieser sieben Lettern konkurrieren mindestens drei Lesarten. Während das **X** und **P** sowie das **A**[lpha] und **Ω**[mega] unumstritten sind, entzündet sich der Streit an den beiden Buchstabengruppen **SRE** und **DNIH**. Vorgeschlagen wurde beispielsweise mit der Auflösung „**S**piritus **E**cclesiae et **R**ex, **D**ominus **N**oster, **I**mpellere **H**ostes", „Jesus Christus, Anfang und Ende, Spiritus Rector der Kirche und König, unser Herr, vertreibe die Feinde!" eine explizit politische Lesart,[27] die Christus als König anspricht und seinen kämpferischen Beistand gegen die Araber fordert. In Analogie mit – allerdings jüngeren – Chrismones des Valle del Ésera wurde das besonders in Rede stehende **DNIH** auch weniger Reconquista-betont als **D**ominus **N**oster **IH**[e]sus", „Unser Herr Jesus Christus" gelesen.[28]

Die Auslegung, die sich in der Forschung inzwischen mehrheitlich durchgesetzt hat, liest das auffällige **SRE** als **S**anctius **R**adimiriz/**R**ex **E**cclesiae, also **S**ancho **R**amírez, zu ergänzen wäre vielleicht noch „Stifter" dieser **K**irche, aber vielleicht als Kämpfer der Reconquista auch „Schützer" der gesamten Kirche in Aragón. Damit traut die Lesart dem Erbauer dieser und der anderen sechs Burgkirchen sowie einem der führenden Strategen gegen die Araber diese selbstbewusste Einschreibung in das Zeichen des konstantinischen Chrismon-Kreuzes zu. Dies ist, wie Heinrich Klotz bereits 1976 gezeigt hat,[29] eine der elegantesten und unverfänglichsten Möglichkeiten, sich unter Berufung auf das Pauluswort im Galaterbrief 6,14 „Ich wolle mich nicht rühmen, es sei denn im Zeichen des Kreuzes unseres Herrn", an zentraler Stelle unter den direkten Schutz Gottes zu stellen und sich – häufig in „affektierter Bescheidenheit" – eben doch zu rühmen.

Nachdem die Tulgas-Inschrift einen terminus ante quem 1095 für den gesamten Bereich der Treppe und den Raum hinter der Tür setzt, ist dieses Chrismon aus den 1080er bis frühen 1090er Jahren eines der ältesten Spaniens im Bauverband; in jedem Fall scheint seine Form und sein Buchstabenreichtum in dieser Zeit einzigartig zu sein, weshalb geradezu zwangsläufig die Frage gestellt werden sollte, ob es nicht doch mögliche Inspirationsquellen gibt.

Als eine neue These sei hier vorgestellt: In der auffälligen Kleinheit des Loarre-Chrismon mit nur etwa 30 Zentimeter Durchmesser und seinen deutlich artikulierten additionalen Lettern, vor allem dem **SRE**, die hier offensichtlich keine Christusnamen sondern Namensinitialen verkörpern, ähnelt es byzantinischen Bleisiegeln

auf. Diese besondere Schreibweise behindert den ‚Lesenden Blick' und so kann eine diskursive Rezeption nur als ‚Entziffern' erfolgen. Als retardierendes Moment der Rezeption befördern Monogramme die ästhetische Wahrnehmung ihrer artefaktischen Präsenz". Vgl. Balke/Keil/Opdenhoff/Stroth 2015, 264–265.

27 Diese stammt von Francisco Matarredona Sala, vgl. Matarredona Sala 2003, 55.

28 Matarredona Sala 2009, 18.

29 Klotz 1976, 302–312.

(Abb. 9b).[30] Auf diesen sind in ein zentrales Kreuz oder Chrismon Namensinitialen und Abkürzungen ihrer Würdenämter oder Funktionen eingehängt,[31] wie auf dem abgebildeten Siegel beispielsweise das griechische I und ein K bei Eirenaios, dem kaiserlichen Spathar und Vorsteher der Stallungen. Derartige Bleisiegel kursierten zu Hunderten noch lange nach der byzantinischen Herrschaft auf der Iberischen Halbinsel und wurden bis ins hohe Mittelalter teils als entindividualisierte Siegelringe weiterverwendet oder als wertvoll erachtete Grabbeigaben den Verstorbenen mitgegeben.[32]

Der Charakter eines Siegels wird insofern betont, als das Chrismon nicht – wie in Spanien üblich – ein glattes Randprofil aufweist, sondern von einem breiten, leicht unregelmäßigen Wulst gerahmt wird, wie er sich erfahrungsgemäß beim Einprägen einer Petschaft in Siegelwachs aufwirft. Bei dem Chrismon der Unterkirche von Loarre handelt es sich um eines der wenigen Chrismon-Darstellungen, die nicht im Hochrelief von einer Fläche abstehen, vielmehr tief in eine Wand eingeprägt sind. Zusätzlich sind die neun Lettern jeweils noch in die Nullebene eingetieft, indem anscheinend ein dreiecksförmiger Grat in den Stein eingeschlagen wurde. Die Perfektion des Steinschnitts und die Anmutung des anscheinend nicht von Menschenhand Eingeprägten besitzen durch den Zwang zum Hochblicken etwas Dignifiziertes und Erhaben-Göttliches, so dass der Chrismon-„Stempel" wie ein *Acheiropoieton* wirkt, mit dem der Eingang zur Unterkirche von göttlicher Hand markiert wurde,[33] ähnlich wie Aaron in Ägypten mit einem Taph-Kreuz die Häuser der Israeliten schützte und die Israeliten zum Heilszeichen Eherne Schlange am Kreuz aufblicken müssen, um zu gesunden.[34]

30 Vgl. *Das byzantinische Bleisiegel* 1997, 71 und 81–82.

31 Das Abhängen von Namensinitialen findet sich auf der Iberischen Halbinsel spätestens seit den asturischen Gold-Edelsteinkreuzen des neunten Jahrhunderts, vgl. Castro Valdés 2013, 103–124.

32 Insbesondere der Byzantinist Philipp Schweinfurth richtete früh sein Augenmerk auf die weite Verbreitung der byzantinischen Siegel ab etwa 1050 bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts, auf ihre antike Abkunft und Rezeption. Als plastisches Beispiel dient ihm ein Bleisiegel des Klosters Daphni bei Athen, das auf seiner Vorderseite die Blacherniotissa zeigt, auf der Rückseite aber in wohlgesetzten Worten „*Sphragis proedra Paulu poimnes Daphniu*", „Dies ist des Abtes Paul von Daphni Siegel hier" das Siegel hervorhebt. Dabei betont Schweinfurth, dass der angewandte Justinische Trimeter, der als übliches Versmaß der „griechischen Tragödie im Amphitheater am Abhang längst verstummt" sei, auf den mittelbyzantinischen Mönchssiegeln weiterlebt. Die byzantinische Schriftfixiertheit und -verliebtheit erklärt und charakterisiert er als „Herrschaft der schönen Linie" insbesondere unter den Paläologen. Vgl. Schweinfurth 1943, v. a. 33 sowie generell zu gelehrten Versformen in Inschriften Christian 2015.

33 Schreiner 2003, v. a. 95–97.

34 Für den quasigöttlichen Zwang zum Aufschauen siehe den Katalog *Der himmelnde Blick* 1998. Für Schrift als Heils-Zeichen Becht-Jördens 2015, für den Vergleich eines Chrismon mit der Ehernen Schlange siehe Trinks 2012, 51–56. Die Anregung, dass mit dem Einstempeln des Namens des Gottessohnes und mit Alpha und Omega auch apokalyptischen Opferlamms ebenfalls ein eucharistischer Gehalt der Prägung einer Wand aus den lebendigen Steinen der Gläubigen alludiert sein kann, verdankt sich Tobias Frese. Für die theologischen Konzepte hinter den bildhaften mittelalterlichen Hostienstempeln vgl. Frese 2013.

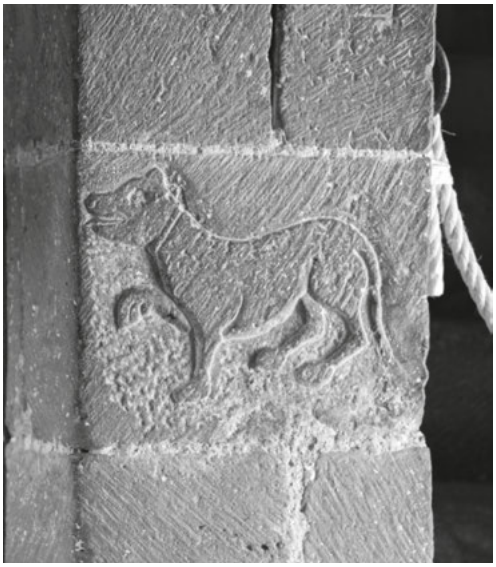


Abb. 10: Loarre, Löwe mit erhobener Pranke.

Den Schriftzeichen auf Siegelsteinen wurde in Antike und Mittelalter oft eine magische oder schadensabwendende Wirkung zuerkannt.[35] Die apotropäische Wirkung, die das Kreuzeszeichen des Chrismon,[36] noch verstärkt durch die eingehängten Invokationslettern,[37] seit Alters her besitzt, setzt sich in zwei figürlichen Darstellungen an diesem Portal fort, die bislang nicht publiziert sind.

An der rechten Türbogenwange ist etwa auf Hüfthöhe ein Vierbeiner in Flachrelief zu sehen (Abb. 10), der die rechte Pranke erhoben hat und – wenn man sich die Portalwange Richtung Scheitelpunkt der Tür eingeklappt imaginiert – dem Chrismon mit geöffnetem Maul und heraushängender Zunge entgegentritt. Um den Hals trägt das Tier ein dünnes glattes Band, sein Schwanz mit leichter Quaste fällt in einem Bogen bis auf das Niveau der im Vergleich zu den vorderen Pranken leicht erhöhten

35 Der Einsatz von Schrift als Schutz insbesondere in islamischen, d. h. größtenteils ehemals byzantinischen Einflussgebieten ist gut aufgearbeitet in *Power and Protection* 2016, z. B. 38. Aber auch an die Austauschprozesse und das Einwandern islamischer Artefakte mit Schrift in den christlichen Bereich ist zu denken wie etwa an das Siegel mit dem Namen Allahs in einem Goldkreuz aus Irland des 9. Jahrhunderts, die Gemme mit Anrufung Allahs auf dem Deckel des Perikopenbuchs von Kaiser Heinrich II., den mit spiegelbildlicher Schrift versehenen Gemmenring der Ermesenda im Kathedralschatz von Gerona des 11. Jahrhunderts oder die Sakralisierung von eingravierter Schrift auf fatimidischen Kristallgefäßen desselben Jahrhunderts, die häufig als christliche Reliquiare in Kirchenschätzen genutzt wurden.

36 Das wohl älteste, von Ende des 8. oder Beginn des 9. Jahrhunderts stammende, Kreuz mit unmissverständlicher apotropäischer Inschrift ist abgebildet im Codex Salem X. 12a der Heidelberger Universitätsbibliothek, vgl. Bischoff 1967, 284–285, mit ausführlicher Diskussion der Datierung über die Schrift und einem weiten Ausgriff auf die Kreuzes-Ikonographie.

37 Zu den spanischen Invokationslettern vgl. Eisenlohr 1994.

Abb. 11: Jaca, Tympanon.

Hinterläufe. Aufgrund des Schweifes, der gedrungenen Kopfform sowie der runden Ohren scheiden Wolf und Hund wohl aus; es wird sich um die stark vereinfachte Darstellung eines weiblichen Löwen handeln, wie sie gleich mehrfach im näheren Umkreis der Burg von Loarre in vergleichbarer Form erscheint (Abb. 11). Meist im Portalbereich und dort häufig im Tympanon haben diese Löwen, oft wie in Jaca oder im nahen Santa Cruz de la Seros durch Inschriften unzweifelhaft als solche benannt, wie ein übergroßes antikes *Cave Canem*, „Vorsicht vor dem (bissigen) Hund!", apotropäische Wirkung insofern, als sie Übelwollende oder Ungläubige vom Eintreten in den Sakralraum abhalten oder diese gar vernichten sollen.

Gegenüber der Raubkatze hingegen ist ebenfalls in die Türwange das Brustbild eines Mannes mit enorm kantigem Kinn, fliehender Stirn, kaum artikuliertem Strichmund und schulterlangen Haaren in einen Steinquader gemeißelt, die sich im Nacken aufwerfen (Abb. 12a). Seine markanten Züge finden eine Parallele auf den Silbermünzen Aragóns in dieser Zeit, die König Sancho Ramírez in der nahen Hauptstadt Jaca prägen ließ (Abb. 12b). Zusammen mit der von den meisten spanischen Forschern vorgeschlagenen Lesart des Chrismons als Erweiterung auf Sancho Ramírez über dieser Reliefdarstellung wäre eine den Schwellenraum sichernde Trias aus Wächtertier, Stifter und Christus gegeben, weil letzterer symbolisch in den aufgeladenen Schriftzeichen des Christogramms verkörpert ist. Durch den bereits im Chrismon ebenfalls präsenten Stifternamen von Sancho Ramírez und das offenbar von einem auf das Wesentliche stilisierten Münzbild übernommene, in den Stein gravierte Bildnis des Königs im Profil, wird dieses gleichsam ‚mit-sakralisiert'. Insbesondere aber werden

Abb. 12a: Loarre, Türwangenrelief, Sancho Ramírez.

Abb. 12b: Münze Sancho Ramírez.

Ritzzeichnung und Namens-Chrismon durch den Inhalt des Raumes hinter dem dreifach markierten Portal ausgezeichnet:

Tritt man in diesen bereits im Außenbereich mehrfach sakralisierten Raum, erkennt man im Halbdunkel des in raffinierter Lichtregie nur durch drei Schlitzfenster beleuchteten Kuppelraumes einen Altar mit glatter Mensa, wobei die Halbkuppel wie ein Trichter nicht nur für eine herausragende Akustik sorgt, sondern auch den Blick wiederum in Richtung des Chrismon am Portal zurückführt. Auf der Altarmensa wurde wohl zumindest an hohen liturgischen Festen ein byzantinisierendes Reliquiar aus vergoldetem Silber präsentiert (Abb. 13b).[38] Eindrucksvolle 61 mal 30 Zentimeter lang,[39] barg es die Reliquien des neben Georg zweitbedeutendsten ostkirchlichen Ritterheiligen Demetrios, die König Sancho Ramírez von Aragón vielleicht als Dank für Waffenhilfe für den byzantinischen Kaiser gegen muslimische Truppen direkt aus der Hauptstadt Byzanz erhalten hatte.[40] Unter Arkaden, die zwischen Pilaster mit Ranken-

38 Vgl. den ersten ausführlicheren Eintrag zu diesem ansonsten kaum bekannten Reliquiar in *Signos* 1993, 109.

39 Vgl. Durliat 1999, 125.

40 Da König Sancho Ramírez durch die Heirat mit der französischen Adeligen Felicia von Roucy in der frühen Reconquista enge Beziehungen zu der französischen Kreuzzugsbewegung über Byzanz hatte, kann der Weg der Demetrios-Reliquien als Entlohnung für Waffenhilfe ein ähnlicher wie der in St-Sernin de Toulouse von Partikeln von nicht weniger als sechs Aposteln sowie der *Gemma Augustea*, einer kaiserlich-römischen Großgemme wohl aus Konstantinopel, gewesen sein, die ebenfalls als Kriegssold Eingang in den Kirchenschatz der Pilgerwegskirche fanden. Vgl. Trinks 2012, 302–305.

Abb. 13a: Loarre, Unterkirche mit Altar .

Abb. 13b: Demetrios-Reliquiar.

werk eingestellt sind und deren Zwickel mit durch Schattierung plastisch gestalteten Quadern graviert sind, stehen vor einem mit Tremolierstrich dunkel-flirrend gemusterten Grund die zwölf Apostel. Sie sind derart bewegt gezeigt, dass sie wie der rechts zu sehende teils zu tanzen scheinen. Sie bilden symbolisch die tragenden Säulen des Reliquiargebäudes, das von einem Walmdach mit Christus in der Mandorla, umgeben vom Tetramorph und weihräuchernden Engeln, bekrönt wird. Mit den ungewöhnlicherweise in das obere Drittel der Mandorla eingehängten apokalyptischen Zeichen Alpha und Omega wird eine wesentliche Aussage des Eingangs-Chrismon durch das Reliquiar aufgenommen. Vor allem aber greift es mit der verdoppelten Darstellung von Christi Wiederkehr mit Tetramorph und der durch den Gottessohn vorvollzogenen leiblichen Auffahrt in den Himmel die klar formulierte Verheißung des Hauptportals der Kirchenburg mit seiner Konzentration allein auf die Seligen auf: Als Belohnung bei Wohlverhalten ist für die Regularkanoniker der Höhenburg das ewige Leben, um das Tulgas in der Inschrift am Eingang bat, in Reichweite gerückt.

Der Schrein kann anhand stilistischer Vergleiche mit südfranzösischen, vor allem aquitanischen Handschriften und seines byzantinischen Einschlags in das ausgehende elfte Jahrhundert datiert werden.[41] Damit stammt er aus der Erbauungszeit der Burgkirche von Loarre, so dass die Unterkirche tatsächlich bewusst als zweite bauliche Hülle für diese kostbaren und wahrscheinlich schon vorhandenen Reliquien geschaffen worden sein kann.[42] Dieser mit seinen nur drei Schlitzfenstern betont dunkel gehaltene Raum um den architektonisierten Goldschrein mit seinen Quadern herum sakralisiert mit dem zu seiner zumindest partiellen Beleuchtung unabdingbaren Fackellicht die Präsentation des Demetrios-Reliquiars auf dem Altar zusätzlich. Bekrönt wird die stark betonte Präsenz des Schreins dieses ostkirchlichen Ritterheiligen in seiner Alterität durch das byzantinisierende Siegel über dem Eingang zu diesem Sakralraum.[43]

Wie gesehen, bürgt an dem der Wand wie eingeprägten Schwellensymbol Chrismon der Stifter mit seinem Namen und mit seinem Konterfei für den Schutz dieser Reliquien wie auch des materiell wertvollen Schreins. Das animalische *Apotropeion* des Löwen an der Türwange mit abwehrend erhobener Pranke besitzt die Zwiegestalt eines ‚mehrdeutigen Symbols':[44] Er ist abschreckender Wächter, *Cave Canem* und herrscherliches Symbol zugleich. In seiner Polyvalenz scheint er wie auch das Chrismon von dem zeitlich vorausgehenden Kathedralportal in Jaca geprägt.

41 Durliat 1999, 125.

42 Das gleichsam frühchristliche Element dieses gebauten Reliquienumgangs betont Marta Poza Yagüe, vgl. Poza Yagüe 2009, 68.

43 Zur weiteren Sakralisierung dieser Burgkapelle der Heiligen Quiteria beispielsweise durch das bautechnisch aufwendige Kuppelgewölbe vgl. Matarredona Sala 2003, v. a. 52–54.

44 Gier 1985, 189–200.

2 Jaca – Sehen *und* Lesen

Die ab 1076 von König Sancho Ramírez errichtete Kathedrale San Pedro de Jaca als erste Station des spanischen Pilgerweges nach Santiago wird durch eine monumentale Vorhalle im Westen betreten.[45] Als erster Teil der Bischofskirche entstand das mächtige trichterartige Portal mit dem ältesten teilfigürlichen Tympanon der Romanik auf der Iberischen Halbinsel (Abb. 11). Flankiert von zwei Christus symbolisierenden Löwen – der linke legt seine Pranke schonend auf einen sich niederwerfenden Büßer im härenen Gewand mit der Schlange der Erbsünde in der Hand, ist im Zentrum ein Chrismon zu sehen. Auf den Zeilen[46] über dem links schreitenden Löwen steht zu lesen: PARCERE STERNENTI LEO SCIT XRISTVSQVE PETENTI, das heißt: Der Löwe weiß den sich vor ihm Niederwerfenden zu verschonen wie Christus den Bittenden. Dies ist eine von mehreren auf dem Tympanon zu findenden Paraphrasen aus den Tierbeschreibungen der spätantiken *Etymologiae* Isidors von Sevilla,[47] der seinerseits Plinius mit der *Naturalis Historia* zitierend schreibt: „Patet enim eorum misericordia exemplis assiduis. Prostratis enim parcunt […]“,[48] also, dass der Löwe dem Menschen gegenüber in wiederholten Beispielen Milde gewährt hat und den sich vor ihm Niederwerfenden schont. Wie es vor dem Adamsportal von St.-Lazare in Autun mit der nach dem Sündenfall kriechenden Eva nachweisbar ist,[49] diente auch dieser durch Chrismon, Bilder damals sicherlich furchteinflößender Löwen und Bußanleitungs-Inschriften hochsakralisierte ‚Vor-Raum‘ für öffentliche Bußgottesdienste Königs Sancho Ramírez und seines gesamten Gefolges. Erst nach vollzogener Buße durfte die Schwelle unter dem Chrismon wieder überschritten werden. Der Christus-Löwe rechts fungiert als übergroßes *Animal-Apotropeion* insofern, als er, wie es in der Inschrift über ihm beschrieben wird, die Vertreter des Bösen als Gegenbild zum Verschonen des Bußfertigen gemäß Psalm 90,13 mitleidlos zermalmt und allein durch seine monumentale Präsenz Übelwollende vom Betreten des Sakralraums abschre-

45 Zu den Spezifika von Inschriften an Pilgerwegen vgl. Dünne/Doetsch/Lüdeke 2004, hier v. a. den Abschnitt zu Räumlichkeit und Schriftkultur.

46 Obwohl im Grunde überflüssig, zitiert der Schrifthauer bei den Inschriften über den Löwen mit der genauen Linierung unter den Lettern das Ordnungsgerüst der antiken *Quadratarii*.

47 Die Bedeutung Isidors als neben Jakobus zweitem „Nationalheiligem“ Nordspaniens wie auch im Rahmen einer „kulturellen Reconquista“ kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Selbst für die Auswahl der künstlerischen Themen spielt die inhaltliche Auseinandersetzung mit diesem wichtigsten Enzyklopädisten des Mittelalters, der um 620 das gesammelte Wissen der Antike in den zwanzig Bänden seiner *Etymologiae* überliefert, eine entscheidende Rolle. Vgl. Trinks 2009, hier v. a. 220–221. Die *Etymologiae* sind inzwischen auch in einer sehr guten deutschen Übersetzung leichter zugänglich, vgl. *Die Enzyklopädie* 2008, 455–456. Dort findet sich im zwölften Buch „Von den Tieren“ das Kapitel zum Löwen.

48 Plinius, Naturalis Historia 19, 48ff. Hier zitiert nach der unverändert maßgeblichen Edition von Wallace M. Lindsay, vgl. *Etymologiarum* 1911, XII, 2, 6.

49 Vgl. Werckmeister 1972, 18.

cken kann. Das im Tympanonzentrum stehende, monumentale Christuszeichen der von gebildeten Augustinerchorherren geführten Kirche in Jaca ist im mehrfachen Augustinischen Wortsinn aufgeladen, denn durch eine Inschrift auf dem Rad ist es sowohl um eine trinitarische Komponente erweitert (die das P als Pater und das VNVS ET QVIDEM erläutern),[50] als auch durch die zwischen die Speichen gesetzten Margeriten und die auf dem Horizontalbalken eingehängten Lettern Alpha und Omega um apokalyptische Konnotationen.[51] Wesentlich erscheint jedoch seine ursprüngliche Abkunft von dem Siegeszeichen Kaiser Konstantins,[52] mit dem der aragonesische König Sancho Ramírez I., der die Kathedrale stiftete und seinen Bruder Garcia als Bischof investierte, in der beginnenden Reconquista offensichtlich ein politisches Zeichen setzen wollte.

Allein in das Rad dieses Chrismons hat der Schrifthauer 97 Lettern derart präzise eingemeißelt, dass die Inschrift punktgenau vor dem griechischen Kreuz als Startpunkt endet. Kaum glaubwürdig erscheint bei dieser Überfülle an Schrift, dass der Künstler ohne eigene Durchdringung nur Vorgaben oder Vorzeichnungen umgesetzt hätte. Insbesondere die direkte Aufforderung an den ‚Leser' der Inschrift, das, was in der Skulptur verborgen sei, mit Sorgfalt wahrzunehmen und zu erkennen (HAC IN SCVLPTVRA LECTOR SI C[OG]NOSCERE CVRA), kann als explizite Leseanleitung seitens der vermeintlichen theologischen Urheber des komplexen Programms von Jaca gewertet werden.[53] Es handelt sich um einen Übertrag der Sprechakt-Theorie als agierendes und Anweisungen gebendes Bildwerk innerhalb einer sprachfähigen *Ecclesia* als allegorischem Gesamtorganismus.[54] Bei einer derart unauflöslichen Verzahnung von Bild und Schrift wäre zuvorderst an den Schrifthauer und den Bildhauer zu denken, die erkennbar des Lateinischen mächtig waren und stolz ihr – bei dieser inhaltlichen Komplexität unabdingbar gemeinsam mit Theologen entwickeltes – Schrift-Bild-Programm präsentieren, mithin ein veritabler Schriftakt, wie Tobias Frese und Wilfried E. Keil pointierten.[55] Obwohl es auf dem Tympanon keine namentliche Nennung gibt,[56] hat der Schrifthauer mit dem selbstbewussten HAC IN SCVLP-

50 Zur Geschichte und institutionellen Verfassung von Jaca vgl. García García 2012, v. a. 123–126. Zu den Inschriften z. B. Favreau 1996 und Ocón Alonso 2004, v. a. 218. Dort auch in den Fußnoten 2 und 3 eine Literaturübersicht der reichen Forschung zu diesem ersten monumentalen Figurentympanon Europas.

51 Zum apokalyptischen Gehalt des Tympanonprogrammes, vgl. Caldwell 1980, 25–40.

52 Den bewussten Rückgriff des Jaqueser Chrismon auf das frühchristliche Siegeszeichen hat Dulce Ocón Alonso herausgearbeitet, vgl. Ocón Alonso 2004, v. a. 223–224.

53 Insbesondere Caldwell 1980, 29–32. Inzwischen vgl. auch Kingsley 2012, 171–184.

54 So beispielsweise Kendall 1998, 408 sowie Kendall 1996, v. a. 117.

55 Frese/Keil 2015.

56 Hingegen existiert auf einem besonders prächtigen ornamentalen Kapitell der dem Westportal nächsten Säule der nördlichen Langhausseite eine Künstlerinschrift. Vollkommen überraschend hat ein passionierter spanischer Photograph Ende 2009 bei einer extremen Vergrößerung dieses Kapitells nicht nur eine bislang unpublizierte, unter einem Kapitellblatt hervorkriechende Schlange entdeckt,

TVRA – sicher im Auftrag des Kathedralstifters Sancho Ramírez – das zur vollendet-symmetrischen Kreuzform erweiterte Chrismon zu einem unverwechselbaren Zeichen gemacht.[57] Wer Sancho Ramírez' Namens-Chrismon in Loarre kannte, verstand auf Anhieb dasjenige von Jaca, und *vice versa*.

3 Triadische Deutungen

Die gesehenen Inschriften respektive Schriftzeichen-Eintragungen im Fall des Loarre-Chrismonsiegels markieren mit ihren je inhärenten theologisch-politischen Konzepten Knotenpunkte in einem vielschichtigen Geflecht von Bedeutungen und liturgischen Handlungen im Sakralraum, der Oberkirche, und bereits in ihrem Vorfeld, vor dem Betreten der Räume selbst, am Portalrelieffries. Die Inschriften dienen ebenso der Binnendifferenzierung des architektonischen Raums, der Akzentuierung theologischer Bedeutung und der Betrachterlenkung. Während außen auf dem Relieffries dem Besucher der Burg, der notwendigerweise durch diesen Eingang treten musste, die feste Heilserwartung ‚plakativ' vor Augen gestellt wurde und Tulgas mit seinem in der Inschrift unmissverständlich vorgebrachten Anliegen den Leser geradezu frontal angeht, wird im Inneren subtil bis uneindeutig in Form der zeichenhaften Chrismon-Lettern und Relief-Bilder der Türwangen eine Hoffnung auf Heil für den Stifter der Anlage und des Demetrios-Reliquiars, König Sancho Ramírez formuliert, sowie Apotropäisches, das am Portalfries des Außenbaus fehlt, nach Innen geholt.

Der sakrale Schriftraum der Burg von Loarre kann als ein doppelt triadischer beschrieben werden: zum Einen werden kulturell heterogene Konzepte zusammengebracht, indem Römisch-Katholisches ältere westgotisch-mozarabische Traditionen ersetzt und sich in Form des Demetrios-Reliquiars mit Ostkirchlichem mischt. Zum Anderen sind in der Triade Bild-Schrift-Zeichen die Heilsbilder der Seligen des Portalfrieses ebenso eindeutig formuliert, wie Tulgas unmissverständlich seine Erwartung direkt unterhalb des Frieses in der wortreichen Inschrift äußert, während die Schrift des Chrismon im Innern in ihrer extremen Verknappung auf die Anfangsbuchstaben für Heutige nicht mehr ohne Weiteres lesbar ist; die Schriftzeichen-Lettern werden

welche sich zu den ohnehin zahlreichen Schlangen in Jaca gesellt (Vgl. Trinks 2009, 226–231), sondern auch den in das Kapitell eingemeißelten Namen BERNARD[US]. Diese aufsehenerregenden Funde sind im Forum auf der Seite der sehr engagierten *Amigos del Románico* in exzellenten Aufnahmen dokumentiert: http://www.amigosdelromanico.org/phpBB/viewtopic.php?f=1&t=1017 (15.9.2017).

57 Dabei spielen sie bewusst oder unbewusst mit der multisensorischen Erscheinung des konstantinischen Siegeszeichens „in Wolken", bei der die Stimme Gottes Kaiser Konstantin mit den Worten IN HOC SIGNO VINCES ebenso zum Sieg aufforderte, wie in Jaca zum richtigen Erkennen der Bilder und Zeichen. Die Schrift auf dem Chrismonrad wird damit als quasi-göttliche Erscheinung legitimiert, wie dies Klaus Schreiner auch für andere eigenhändige „göttliche" Aufzeichnungen und deren Verwendung in heilsgeschichtlichen Kontexten zeigen konnte. Vgl. Schreiner 2003.

dekontextualisiert und funktionieren in ihrer Bildlichkeit vollständig erst im Vergleich mit anderen Letter-Bildern auf Chrismones desselben Stifters wie Jaca oder Santa Cruz de la Seros.

Auf all diesen Ebenen hingegen greift eine Sakralisierung: Tulgas befindet sich mit seiner Toten-Inschrift gleichsam *ad sanctos*, räumlich nur wenige Meter von den Reliquien des Ritterheiligen Demetrios entfernt und direkt unter dem visualisierten Himmel der Seligen in Tüchern, mit denen vermutlich die Besatzung der Burg aus Augustinerchorherren aufgewertet wurde. Nicht zuletzt führt die räumliche wie bildtheologische Pathosformel der steil aus dem Dunkel der Unterkirche nach oben in das Licht führenden ‚Himmelstreppe' zu einer Sakralisierung der profanen Verteidigungsanlage in Richtung einer festen Burg als irdischer Vorausschau des Himmlischen Jerusalems, womit dessen assoziative Vorwegnahme in Gestalt der Burg von Loarre im Film *Kingdom of Heaven* gewissermaßen intuitiv erfasst wäre.

Bibliographie

Assmann, Jan (2012), „Schriftbildlichkeit. Etymographie und Ikonographie", in: Sybille Krämer / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Trotzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, 139–148.

Balke, Thomas E. / Keil, Wilfried E. / Opdenhoff, Fanny / Stroth, Fabian (2015), „Stein", in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin / Boston, 247–267.

Bartal, Ruth (1987), „The Survival of Early Christian Symbols in 12th Century Spain", in: *Principe de Viana* 48, 299–315.

Becht-Jördens, Gereon (2014), „Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils", in: Joachim Friedrich Quack / Daniela Christina Luft (Hgg.), *Erscheinungsformen und Handhabungen Heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin / Boston, 245–310.

Bischoff, Bernhard (1967), „Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista", in: *Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte* II, Stuttgart, 284–303.

Bronisch, Alexander Pierre (1998), *Reconquista und Heiliger Krieg. Die Deutung des Krieges im christlichen Spanien von den Westgoten bis ins frühe 12. Jahrhundert*, Münster.

Bronisch, Alexander Pierre (2005), „Die westgotische Reichsideologie und ihre Weiterentwicklung im Reich von Asturien", in: Franz-Reiner Erkens (Hg.), *Das frühmittelalterliche Königtum. Ideelle und religiöse Grundlagen*, Berlin / New York, 161–189.

Caamaño Martínez, Jesús Maria (1993), „El románico pleno en el Alto Aragón. Arquitectura", in: Maria Carmen Lacarra Ducay / Carmen Morte García (Hgg.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (Katalog zur Ausstellung in Jaca, Museo Diocesano und Huesca, Sala de Exposiciones, 26. Juni – 26. September 1993), Huesca, 102–109.

Caldwell, Susan H. (1980), „Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter Context of Jaca Cathedral's West Tympanum", in: *Art History* 3,1, 25–40.

Castro Valdés, César García de (2013), „Some Questions on the Function and Iconography of the Cross in the Asturian Kingdom", in: Juliet Mullins / Jenifer Ní Ghrádaigh / Richard Hawtree (Hgg.), *Envisioning Christ on the Cross*, Dublin, 103–124.

Christian, Timo (2015), *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen.

Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.

Das byzantinische Bleisiegel (1997), *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk* (Katalog zur Ausstellung im Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen Berlin, 1997), hg. v. Werner Seibt / Marie Luise Zarnitz, Wien.

Der himmelnde Blick (1998), *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari* (Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 11. März 1998 – 1. Oktober 1999), hg. v. Andreas Henning / Gregor J. M. Weber, Emsdetten u. a.

Diebold, William J. (2000), *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Boulder (CO).

Die Enzyklopädie (2008), *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden.

Dünne, Jörg / Doetsch, Hermann / Lüdeke, Roger (Hgg.) (2004), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medientheoretischer Perspektive*, Würzburg.

Durliat, Marcel (1999), *Romanisches Spanien*, Darmstadt.

Eisenlohr, Erika (1994), „Monogramme und Invokationszeichen in iberischen und fränkischen Urkunden“, in: *Signo* 1, 35–50.

Español Bertran, Francesca (2005–2006), „El Castillo de Loarre y su portada románica“, in: *Locus Amoenus* 8, 7–18.

Etymologiarum (1911), *Etymologiarum sive originum libri XX*, hg. v. Wallace M. Lindsay, Oxford.

Favreau, Robert (1996), „Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca“, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 140, 2, 535–560.

Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin.

Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese / Wilfried E. Keil / Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston, 1–15.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. (2015), „Schriftakte / Bildakte“, in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin / Boston, 633–638.

García García, Francisco de Asís (2011), „‚HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM‘. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia“, in: Javier Martínez de Aguirre / Marta Poza Yagüe (Hgg.), *Alfonso VI y el arte de su época*, Madrid (Volumen extraordinario de Anales de Historia del Arte), 123–146.

García García, Francisco de Asís (2012), „Dogma, Ritual y Contienda. Arte y Frontera en el Reino de Aragón a finales del siglo XI“, in: Juan Martos Quesada / Marisa Bueno Sánchez (Hgg.), *Fronteras en discusión. La Península Ibérica en el siglo XII*, Madrid, 217–250.

Gier, Albert (1985), „Ein mehrdeutiges Tier: Der Löwe im französischen Mittelalter“, in: Martin Gosebruch (Hg.), *Der Braunschweiger Burglöwe. Bericht über ein wissenschaftliches Symposion in Braunschweig vom 12. 10. bis 15.10.1983* (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau– und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 2), Göttingen, 189–200.

Giersiepen, Helga/ Kottje Raymund (Hgg.) (1995), *Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik*, Wiesbaden.

Großmann, Ulrich G. (2005), *Burgen in Europa*, Regensburg.

Guitart Aparicio, Cristóbal (2004), *El Castillo de Loarre*, Léon.

Jaspert, Nikolas (2014), „The True Cross of Jerusalem in the Latin West. Mediterranean Connections and Institutional Agency“, in: Bianca Kühnel / Galit Noga-Banai / Hanna Vorholt (Hgg.), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout, 207–221.

Jaspert, Nikolas (2015), „Eleventh-century pilgrimage from Catalonia to Jerusalem. New Sources on the Foundations of the First Crusade“, in: *Crusades*, Bd. 14, Aldershot, 1–47.

Kendall, Calvin B. (1996), „The Verse Inscription of the Tympanum of Jaca and the PAX Anagram“, in: *Mediaevalia* 19, 405–434.

Kendall, Calvin B. (1998), *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto.

Kingsley, Jennifer P. (2012), „VT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art“, in: Gerhard Lutz / Angela Weyer (Hgg.), *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim*, Petersberg, 171–184.

Klotz, Heinrich (1976), „Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance“, in: *Gesta* 15 (= Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby, hg. v. Pamela Z. Blum), 302–312.

Leonardy, Heribert J. / Kersten, Hendrik (2002), *Burgen in Spanien. Eine Reise ins spanische Mittelalter*, Darmstadt.

Mann, Janice (2009), *Romanesque Architecture and its Sculptural Decoration in Christian Spain 1000–1120. Exploring Frontiers and Defining Identities*, Toronto.

Matarredona Sala, Francisco (2003), *Crismones trinitarios medievales. Un símbolo pétreo genuino de los reinos de Aragón y Navarra. Épocas románica y protogótica (siglos XI–XIII)*, Zaragoza.

Matarredona Sala, Francisco (2009), *Crismones romanicos trinitarios en la comarca de las cinco villas*, Zaragoza.

Ocón Alonso, Dulce (2004), El tímpano de Jaca. Nuevas perspectivas, in: Ángela Franco Mata (Hg.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, 217–227.

Ostermann, Judith (2017), „Von der Wanderung eines Kaiserbildes – Konstantin in Hispania und Reconquista“, in: Horst Bredekamp / Stefan Trinks (Hgg.), *Transformatio et continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500–1500* (Transformationen der Antike 43), Berlin / Boston, 245–290.

Poza Yagüe, Marta (2009), „Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre“, in: Pedro Luis Huerta (Hg.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 51–81.

Power and Protection (2016), *Power and Protection. Islamic Art and the Supernatural* (Katalog zur Ausstellung des Ashmolean Museum in Oxford, 20. Oktober 2016 – 15. Januar 2017), hg. v. Francesca Leoni, Oxford.

Schmidt, Heinrich / Schmidt, Margarethe (1984), *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München.

Schreiner, Klaus (2003), „Göttliche Schreib-Kunst. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Maria. Schriftlichkeit in heilsgeschichtlichen Kontexten“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36, 95–132.

Schweinfurth, Philipp (1943), *Die byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin.

Seehausen, Frank (2017), „Translationen der Antike. Römische Triumphalbogenmotive nordspanischer Kirchenportale am Jakobsweg“, in: Horst Bredekamp / Stefan Trinks (Hgg.), *Transformatio et continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500–1500* (Transformationen der Antike 43), Berlin / Boston, 213–244.

Signos (1993), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (Katalog zur Ausstellung in Jaca, Museo Diocesano und Huesca, Sala de Exposiciones, 26. Juni – 26. September 1993), hg. v. Maria Carmen Lacarra Ducay / Carmen Morte García, Huesca.

Trinks, Stefan (2002), „Beinerne Bilder – Sechs Elfenbeinreliefs zwischen Zweifel und Glauben“, in: Herbert Beck / Hartmut Krohm (Hgg.), *Ansichtssache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800,* Wolfratshausen, 19–37.

Trinks, Stefan (2009), „Schlangenikonographie zwischen León und Jaca – eine Zeichenlehre des Bösen nach Isidor von Sevilla“, in: Achim Arbeiter / Bettina Marten / Christiane Kothe (Hgg.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch*, Petersberg, 220–234.
Trinks, Stefan (2010), „‚Zieh‘ den alten Adam aus!’ Anfänge und Grenzfälle einer vestimentären Symbolik im Jahrhundert des Investiturstreits“, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, Emsdetten / Berlin, 11–32.
Trinks, Stefan (2012), *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im elften Jahrhundert: Jaca – León – Santiago*, Berlin.
Trinks, Stefan (2013), „Der Künstler im Zeichen des Kreuzes. Artistische Selbstnennungen an der Grenze zur Selbstverherrlichung“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 100–115.
Werckmeister, Otto Karl (1972): „The Lintel Fragment Representing Eve From Saint-Lazare, Autun“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1–30.
Whitehill, Walter Muir (1928), „An Inscription of 1095 at Loarre“, in: *Speculum* 3, 2, 254.

Bildnachweise

Abb. 1, 3, 6, 9a, 10–13: Stefan Trinks.
Abb. 2: Pedro de Palol, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, München 1965, 73, Abb. 96.
Abb. 4: Francesca Español Bertran, „El Castillo de Loarre y su portada románica“, in: Locus Amoenus 8 (2005–2006), 9.
Abb. 5: Cristóbal Guitart Aparicio, El Castillo de Loarre, Léon 2004, 20.
Abb. 8: Zodiaque Aragón, Abb. 58.
Abb. 9b: Seibt, Werner / Zarnitz, Marie Luise (Hgg.), *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk* (Katalog zur Ausstellung im Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen Berlin), Wien 1997, 71.

Wilfried E. Keil

Schrift und Bild zur Bildung?

Die Kapitelle im Kreuzgang von SS. Pietro ed Orso in Aosta

Kreuzgänge sind nicht nur Verbindungswege zwischen an sie angebaute architektonische Räume, sondern auch von sakralen Räumen wie der Kirche zu sozialen Räumen wie den Konventsgebäuden, die in Teilen zugleich auch sakrale Räume sein können. Zudem sind sie selbst architektonischer und sozialer Raum, der ephemer durch Prozessionen zu einem Sakralraum und liturgischen Raum werden kann. Ein Kreuzgang ist also nicht nur ein Verkehrsweg von Klerikern. Üblicherweise sind Kreuzgänge durch baugebundene Skulpturen geschmückt, manche sogar mit figürlicher Bauskulptur. Einige Kreuzgänge weisen auch Inschriften auf, die nicht auf eingebauten Grabplatten und Grabmälern stehen, sondern an Portalen, Reliefplatten, Pfeilern oder Kapitellen. Hierbei kommt es in vielen Fällen zu einer Verbindung von Schrift und Bild. Die Inschriften sind hierbei nicht isoliert zu betrachten, und auch nicht nur gemeinsam mit den Bildwerken, sondern auch die Anordnung im Raum ist zu berücksichtigen, da diese entscheidend für die Funktion, Wahrnehmung und Bedeutung der Inschriften und Bildwerke ist.[1]

Wieso wurden in manchen Kreuzgängen zusätzlich zur Skulptur Inschriften angebracht, die über Beischriften hinausgehen und hiermit mehr als das Dargestellte zum Thema haben? Folgt die Anordnung der Inschriften einem bestimmten Konzept, das in die Verkehrswege und Raumfunktionen eingebunden ist?

Für erste Überlegungen zu Kreuzgängen als Schriftraum dient im Folgenden der romanische Kreuzgang der Stiftskirche SS. Pietro ed Orso in Aosta mit seinen Kapitellen, die teilweise mit Inschriften unterschiedlicher Art verstehen sind (Abb. 1).[2]

1 Für die Wichtigkeit der Anordnung von Inschriften siehe: Debiais 2009, 65–91. Auch innerhalb der Räume ist die topologische Anordnung der Inschriften zu berücksichtigen. Siehe hierzu: Dickmann/Keil/Witschel 2015. Auch eine abgestufte Sakralhierarchie innerhalb eines Sakralraums ist möglich. Zu Überlegungen hierzu anhand von Fußbodenmosaiken im Frühchristentum siehe: Jäggi 2007, 80–89.
2 Die Aussage von Joachim Poeschke, dass der Kreuzgang von Aosta neben dem von Monreale der einzige romanische mit figürlichem Kapitellschmuck in Italien sei, trifft nicht zu. Siehe: Poeschke 1998, 97. Zum Kreuzgang von SS. Pietro ed Orso in Aosta siehe vor allem: Berton 1956; Barberi 1988; Barberi 2001. Die Kapitelle des Kreuzgangs wurden im Rahmen des CENOBIUM-Projekts in 3D gescannt. Siehe hierzu: Dercks 2012.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert. Alle Transkriptionen und Übersetzungen stammen vom Verfasser.

Open Access. © 2019 Wilfried E. Keil, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-009

Abb. 1: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Sicht nach Westen.

Aosta im Aostatal in Oberitalien liegt an einer alten Römerstraße. Die heutige Stadtanlage beruht immer noch auf den römischen Strukturen. Aosta war seit dem Frühmittelalter eine bedeutende Station auf dem Pilgerweg nach Rom, der *Via Francigena*, die von Canterbury über Reims kommend, über Pavia und Lucca nach Rom weiterführte.

Unter der Kirche von Santi Pietro ed Orso wurden zahlreiche Bestattungen in den Resten frühchristlicher Vorgängerbauten gefunden. Hierbei kam ein Inschriftenfragment zu Tage, das zu einer Bestattung eines Bischofs im Jahre 522 gehörte.[3] Auch von einem karolingischen Bau sind Mauerreste und Relieffragmente erhalten. Vom 10. bis 12. Jahrhundert wurde die Kirche mehrfach erweitert und umgestaltet.[4]

1133, nach heutiger Zeitrechnung 1132, wurde das Kapitel reformiert und durch Papst Innozenz II. als Augustinerchorherrenkonvent bestätigt.[5] Treibende Kraft hierbei war der damalige Bischof von Aosta, Aribert (1132–1139), der selbst ein Augustinerchorherr war und aus der Abtei von Sainte-Marie-d'Abondance im Chablais (Département Haute-Savoie) kam. Der erste Prior, Arnulf von Avise, wurde später selbst Bischof von Aosta (1149–1159).[6]

3 Bonnet/Perinetti 2001, 15f.
4 Zu einem Überblick von den antiken Funden bis zu den Umbauten im 13. Jahrhundert siehe: Bonnet/Perinetti 2001.
5 Bonnet/Perinetti 2001, 23.
6 Barberi 2001, 49.

Der romanische Kreuzgang liegt südlich der Kirche. Die Datierung des Kreuzgangs und seiner Kapitelle ist umstritten. Ein Teil der Forscher ist der Meinung, dass die Kapitelle direkt nach der Übertragung an die Augustinerchorherren 1132 entstanden sind;[7] andere datieren sie nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, als der frühere erste Prior Arnulf Bischof von Aosta war. Für die Spätdatierung gibt es zwei Argumente. Das eine beruht auf stilistischen Vergleichen und das andere auf dem Kapitell, das die Übergabe der Augustinusregel zum Thema hat. Francesco Gandolfo will die Inschrift EPISCOPVS, die sich auf der Kapitellseite mit Augustinus befindet, dem Prior Arnulf, der fast auf der Ecke, am Übergang von der einen zur anderen Seite steht, der zum Prior gehörigen Inschrift auf der anderen Kapitellseite zuordnen, um seine Spätdatierung zu rechtfertigen.[8] Diese Argumentation ist nicht nachzuvollziehen, da die Bezeichnung klar auf den im Bischofsornat dargestellten Augustinus, der Bischof von Hippo Regius war, zu beziehen ist.[9] Wenn die Kapitelle zur Zeit Arnulfs als Bischof entstanden wären, wäre dies in der sonst im gesamten Kreuzgang angewandten Weise mitgeteilt worden: Die Beischriften stehen immer auf der Seite, auf der das Benannte dargestellt ist; also wird es in diesem Fall auch so sein. Zudem wäre dem Konzepteur damals klar gewesen, dass man daher das EPISCOPVS auf Augustinus bezogen hätte.

Charles Bonnet und Renato Perinetti ordnen unabhängig von Francesco Gandolfo die Kapitelle in das fünfte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ein.[10] Joachim Poeschke datiert die Kapitelle auf Grund stilistischer Ähnlichkeiten mit Saint-Trophime in Arles und der Kathedrale von Avignon um 1150/60.[11] Nach Poeschke gibt es bis auf einige Fragmente im Dom von Aosta im ganzen Aostatal und im benachbarten Piemont keine Vergleichsbeispiele.[12] Insgesamt können die Versuche der Forschung, die Kapitelle von Aosta stilistisch einzuordnen, alle nicht wirklich überzeugen. Einzig René Jullians Zuweisung der im 19. Jahrhundert im Baptisterium von Saint-Martin d'Ainay in Lyon wiederverwendeten Kapitelle an die Werkstatt des Kreuzgangs von SS. Pietro ed Orso in Aosta erscheint einleuchtend.[13]

Im Laufe der Jahrhunderte kam es immer wieder zu Restaurierungen und Veränderungen am Kreuzgang. Die hölzernen Dächer der Kreuzgangflügel wurden Quellennachrichten zufolge unter Prior Jean de Champvillar im Jahre 1364 durch steinerne

7 Barberi 2001, 57 f. Zu weiteren stilistischen Einordnungen mit weiterer Literatur siehe: Barberi 2001, 58–64. Zur Datierungsproblematik und weiterer Literatur hierzu siehe: Barberi 1988, 29 f. Zum Stil der Kapitelle und weiteren stilistischen Vergleichen siehe: Barberi 1988, 35–83.

8 Gandolfo 1999. Lucy Donkin folgt der Argumentation von Francesco Gandolfo. Siehe: Donkin 2008, 78.

9 Diesen logischen Bezug hatte bereits Arthur Kingsley Porter gemacht. Siehe: Porter 1915–1917, Bd. 2, 58.

10 Bonnet/Perinetti 2001, 23, 30.

11 Poeschke 1998, 98.

12 Poeschke 1998, 97. Zu den Beispielen siehe: Barberi 1988, 41–46.

13 Jullian 1964.

Gewölbe ersetzt.[14] 1419 ordnete Bischof Oger Moriset eine Restaurierung des verfallenen und ruinösen Kreuzgangs an. Bereits 1427 mussten die Dächer neu gedeckt werden.[15] 1644 wurde das Kollegiatsstift säkularisiert.[16] Ende des 17. Jahrhunderts mussten die Dächer des Kreuzgangs wiederum erneuert werden.[17] 1778 wurden die beiden Architekten Albertolli und Franchino damit beauftragt, ein größeres Gebäude an der Stelle zu errichten, an der früher das Dormitorium der Kanoniker im Ostflügel lag.[18] Dieses Gebäude wurde im Jahre 1826 wieder abgerissen und ein neues Gebäude für die Kanoniker errichtet. Dabei wurden die Gewölbe des Kreuzgangostflügels erneuert.[19] Nur das mittlere Kapitell des Ostflügels mit vegetabilen Formen ist noch ursprünglich.[20] Von den nicht wiederverwendeten Kapitellen gelangten einige im Laufe der Zeit über Umwege ins Museo Civico di Torino.[21]

Weitere Restaurierungen fanden im 19. und 20. Jahrhundert statt. Ein Hinweis hierauf ist z. B. eine Bodenplatte in der Nordostecke des Kreuzgangs, in die die Jahreszahl 1905 eingehauen ist. Die Platte wurde später teilweise überbaut.

Von den ursprünglich 52 Kapitellen im Kreuzgang blieben 42 erhalten. Vier davon kamen Ende des 19. Jahrhunderts in das Museo Civico di Torino.[22] Durch die vielen Restaurierungen und Umbauten sind weder die Frage, inwieweit der heutige Zustand dem ursprünglichen entspricht, noch die ursprüngliche Anordnung der Kapitelle wie bei vielen anderen Kreuzgängen ohne eine genaue Untersuchung zu klären.[23] Allerdings finden sich auf einigen Basen, Säulen, Kapitellen und Kämpferplatten Versatzmarken. Ob diese dem ursprünglichen Steinversatz dienten oder von Restaurierungsarbeiten stammen, konnte bisher noch nicht geklärt werden.

Allerdings wurden die Kapitelle bei Umbauten wohl nicht weit entfernt deponiert, und es ist recht wahrscheinlich, dass die eines Kreuzgangflügels gemeinsam gelagert wurden. Zumindest bilden die Kapitelle der einzelnen Flügel eine Einheit. Daher ist anzunehmen, dass nur Kapitelle innerhalb eines Kreuzgangflügels vertauscht oder gedreht und in veränderter Ausrichtung wieder eingebaut wurden.

Die Kapitelle sowie ein Teil der Basen wurden aus weißem Marmor gefertigt und die Schäfte sowie die meisten Basen aus Bardiglio-Marmor aus Aymavilles, der graugrün marmoriert ist.[24] Die Kapitelle wurden nachträglich schwarz gefasst. Dies war

14 Barberi 2001, 50.
15 Barberi 1988, 22; Barneri 2001, 51.
16 Barberi 1988, 22; Barberi 2001, 51.
17 Barberi 1988, 22; Barberi 2001, 51.
18 Barberi 1988, 23 u. Anm. 16; Barberi 2001, 51.
19 Barberi 2001, 51.
20 Barberi 2001, 55.
21 Barberi 1988, 19; Barberi 2001, 52.
22 Barberi 1988, 23; Baberi 2001, 50.
23 Siehe hierzu auch: Barberi 2001, 50–52.
24 Barberi 1988, 23; Barberi 2001, 50.

Abb. 2: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Westflügel, Doppelkapitell Nr. 16, Südseite, Szenen aus dem Leben Jakobs.

den Quellen zufolge bereits im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts der Fall.[25] Nach dem Diebstahl eines Kapitells im Jahr 1997 wurde von der Denkmalpflege nach Fotos eine Kopie in Auftrag gegeben. Um dem heutigen Besucher einen Eindruck des ursprünglichen Zustands zu vermitteln,[26] verzichtete man bei der Kopie auf die nachträgliche schwarze Fassung und hob die Inschriften mit roter Farbe hervor (Abb. 2).

Die ursprünglich mit roter Paste gefüllten Inschriften lassen sich z. B. am Kapitell mit der Gründungslegende im Südflügel belegen. Dort ist bei den Inschriften an einigen Stellen die schwarze Farbe abgeblättert. Darunter kam eine rötliche Farbpaste zum Vorschein mit der die Inschriften verfüllt waren (Abb. 3).[27]

Bevor auf die drei Kreuzgangflügel mit den romanischen Kapitellen eingegangen wird, muss auf eine allgemeine rezeptionspraktische Problematik bei Kapitellen in Kreuzgängen verwiesen werden. Man kann alle vier Seiten eines Kapitells mit ihren Darstellungen und ihren eventuell umlaufenden Inschriften nicht auf einmal wahrnehmen, da man nicht einfach um die Säule herumlaufen kann. Hierzu müsste man über das Bankett steigen, auf dem die Arkaden des Kreuzgangs stehen, oder immer

25 Barberi 2001, 50.
26 Barberi 2001, 52. Kapitell Nr. 16. Den ursprünglichen Eindruck der weißen Marmorkapitelle kann man auch bei den im Zuge des Kreuzgangumbaus ausgebauten Kapitelle, die sich heute im Museo Civico di Torino befinden, nachvollziehen.
27 Siehe hierzu auch: Barberi 1988, 24; Barberi 2001, 50 u. Anm. 4.

Abb. 3: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 32, Kapitell mit der Legende des heiligen Ursus, Nordseite, Inschrift, Fassungsreste.

wieder durch einen der Durchgänge in den Innenhof gehen und dann wieder zurücklaufen. Bei dem Kapitell, das die Legende mit dem heiligen Ursus illustriert und das oben auf der abgeschrägten Abakusplatte eine zweizeilige Umschrift und zudem Beischriften in den einzelnen Szenen aufweist, müsste man das Kapitell sogar mindestens zweimal umrunden. Daher sind die Darstellungen und Inschriften der Kapitelle, je nach Standpunkt des Betrachters, in ihrer Wahrnehmung und Sichtbarkeit und umlaufende Inschriften auch in ihrer Lesbarkeit eingeschränkt: Sie haben somit eine restringierte Präsenz, und zwar in räumlicher Hinsicht.[28] Zudem ist, aufgrund ihrer Anbringung innerhalb eines Kreuzgangs, der nur oder jedenfalls zuallererst den Mitgliedern der Gemeinschaft zugänglich ist, auch eine Einschränkung auf personeller Ebene gegeben.[29]

An den Kapitellen des Nordflügels sind keine Inschriften vorhanden. Die Kapitelle sind durch alttestamentliche Szenen und Szenen aus der Kindheit Jesu, oder einfach vegetabil oder zoomorph geschmückt. Die Kapitelle des Westflügels sind historisierende Kapitelle, die die Geschichte des alttestamentlichen Patriarchen Jakobs darstellen (Abb. 2). Es wechseln sich immer Doppelkapitelle mit einfachen Kapitellen

28 Zur restringierten Schriftpräsenz siehe: Frese/Keil/Krüger 2014; Keil et al. 2019.
29 Zur restringier Präsenz von Inschriften auf personeller, zeitlicher und räumlicher Ebene siehe: Keil 2014. Für Stifterinschriften in gleicher Hinsicht siehe: Keil 2018.

ab. Die Inschriften an den Kapitellen dienen nur zur Identifizierung des Abgebildeten. Es handelt sich also nur um Beischriften.[30]

Die meisten Inschriften befinden sich auf den Kapitellen des Südflügels. Das erste Kapitell von Westen ist ein Adlerkapitell, das keine Inschriften aufweist. Das folgende Kapitell ist mit Widderköpfen und Rankenwerk geschmückt.[31] Die umlaufende Inschrift steht auf der Abakusplatte und beginnt auf der Südseite: MARMORIBVS · VARIIS · HEC · / EST · DISTINCTA · DECENTER · / FABRICA · NEC · MINVS · EST · DISPO/SITA CONVENIENTER ·.[32] Zu dieser Inschrift gibt es in der Kirche selbst ein Pendant. 1999 wurde unter dem Fußboden des Kanonikerchors ein Fußbodenmosaik aufgedeckt.[33] Es handelt sich um ein quadratisches Feld, in das ein Kreis eingeschrieben ist. In den Zwickeln sind Tiere und ein Hybridwesen dargestellt. Im Kreis sind mehrere Kreise so angeordnet, dass runde Bänder entstehen. Innen ist ein Mann auf einem Löwen sitzend dargestellt, der gerade den Rachen des Löwen aufreißt. Da der Mann lange Haare hat, dürfte es sich nach der Darstellungstradition um Samson handeln.[34] Dann folgt eine Inschrift, die oben und unten mit kleinen Dreiecken verziert ist. Der Text ist ein bekanntes Palindrom aus der Antike: ROTAS OPERA TENET AREPO SATOR.[35] Danach folgt ein Band mit Knotenmuster und zum Abschuss wieder eine Inschrift: + INTERIVS DOMINI · DOMVS · HEC · ORNATA · DECENTER · + QVERIT · EOS · QUI · SEMPER · EI · PSALLANT · REVERENTER ·.[36] Die Inschrift ist zweigeteilt, wobei der erste und zweite Teil jeweils die Hälfte des runden Bandes einnehmen. Der zweite Teil der Inschrift ist gespiegelt geschrieben. Die Inschrift thematisiert sowohl die Dekoration als auch den Gesang.[37] Lucy Donkin hat dies mit der Sichtweise der Chorherren und ihrem Status in Verbindung gebracht, denen die aktuelle Debatte über Kunst und Psalmengesang bekannt gewesen sei.[38] In einer anonymen Auslegung der Augustinusregel mit dem Titel *Expositio in regulam beati Augustini*, die wohl in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstand, wird unter den Aktivitäten

30 Zu Beischriften siehe: Feraudi-Gruénais 2017.

31 Kapitell Nr. 25. Die Nummerierung der Kapitelle erfolgt nach Robert Berton und Sandra Barberi. Siehe die Pläne bei: Berton 1956, 11; Barberi 1988, 101.

32 „Mit verschiedenem Marmor ist dies anständig unterschieden. Die Kunst ist auch nicht weniger angemessen verteilt". Das M und N von MINVS sind Unziale.

33 Zu dem Mosaik siehe: Papone/Vallet 2001; Perinetti 2005; Donkin 2008. Die Kirche war auch mit Wandmalereien geschmückt. Diese sind in Teilen wieder freigelegt worden. Zu den romanischen Wandmalereien siehe: Segre Montel 2001.

34 Siehe hierzu auch: Papone/Vallet 2001, 36f.

35 Zu den antiken Sator-Inschriften siehe: Hofmann 1978.

36 „Dieses Haus des Herrn ist im Inneren anständig geschmückt. Er sucht diejenigen, die ihm immer ehrfürchtig vorsingen".

37 Lucy Donkin setzt den Gesang bereits in ihrer freien Übersetzung mit Psalmengesang gleich. Siehe: Donkin 2008, 75. Sie argumentiert dies später mit der Ähnlichkeit von Psalm 25, 8: *Domine dilexi decorum domus tuae et locum habitationis gloriae tuae*, und mit der Verwendung des Verbs *psallare*. Siehe: Donkin 2008, 83f.

38 Donkin 2008, 75.

der Regularkanoniker das Darbringen von Psalmen, Hymnen und spirituellen Gesängen betont.[39] Für Sandra Barberi hingegen sind Inschriften dieser Art ein stereotypes Formular, das die Kunst lobt und an verschiedenen Monumenten des 11. und 12. Jahrhunderts zu finden ist.[40] In beiden Inschriften, Kapitell und Mosaik, wird von „anständigem Schmuck" geschrieben. Vom Inhalt her vermutet Lucy Donkin, dass beide Inschriften ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind.[41] Charles Bonnet und Renato Perinetti haben dies bereits vor ihr so gesehen und datieren beide Bildwerke in das fünfte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts.[42] In der Augustinusregel steht nur im allegorischen Sinn etwas über die Ausschmückung der *Ecclesia* als Gemeinschaft der Gläubigen, aber nicht als Kirchenbau. Zur Ausschmückung der Kirche gibt es aber Textpassagen in Schriften von Augustinerchorherren. Diese stehen dem Schmuck jedoch meistens ablehnend gegenüber. Deswegen wurden bei den Inschriften die Worte „anständig" bzw. „angemessen geschmückt" verwendet.[43]

Das nächste Kapitell hat keine Inschrift und zeigt Atlanten bzw. Eckfiguren mit in Vasen befindlichen Pflanzen, an denen sich diese festhalten.

Nach einem Durchgang vom Kreuzgang in den Kreuzgarten folgen fünf Kapitelle, die auf jeder Seite in einem Medaillon einen mit Nimbus versehenen bärtigen Propheten als Bruststück zeigen. Die Propheten halten in ihren Händen Rotuli. Alle Propheten sind auf dem Medaillon mit Namen bezeichnet. Auf dem Rotulus steht ein Teil eines Verses des dargestellten Propheten, der häufig auf den Medaillons fortgesetzt wird. Die Kapitelle werden ausgehend von der Südseite beschrieben, einmal da dies die Sicht vom Kreuzgang aus ist und zum anderen, da diese Anordnung der Abfolge der Prophetenbücher in der Bibel entspricht. Im Anschluss an die Südseite wird entgegen des Uhrzeigersinns weiter vorangegangen, entsprechend der Leserichtung bei den anderen Kapitellen mit umlaufenden Inschriften.

Auf dem ersten Prophetenkapitell sind die letzten vier Propheten (Malachi, Sofonias, Aggeus, Zaccharias) aus dem Zwölfprophetenbuch dargestellt.[44] Da das Kapitell im Süden mit Malachias, dem zwölften der zwölf kleinen Propheten beginnt, könnte das Kapitell bei einem Wiedereinbau um 90 Grad verdreht worden sein. Eigentlich

39 Donkin 2008, 84f. *In psalmis, hymnis et canticis spiritualibus coelesti Domino deservire*. Siehe: „Exposito" (1854), 885A–B. Der Text wird in der Quellenausgabe noch Hugo von Sankt-Viktor zugeschrieben.

40 Barberi 2001, 49.

41 Donkin 2008, 78.

42 Bonnet/Perinetti 2001, 23.

43 Donkin 2008, 80f. Zur Augustinerregel siehe: Balthasar 1980, 158–171. Auf die Bildkritik vom Zisterziensermönch Bernhard von Clairvaux, die sich primär gegen Bilder im monastischen Bereich richtete und die Unterschiede zu den Bildkritiken der Augustinerchorherren kann hier nicht eingegangen werden. Zur Bildkritik Bernhards siehe: Frese 2006.

44 Kapitell Nr. 27. Die Namen der Propheten und die Bibelbelege entstammen der Vulgata. Alle Inschriften sind in romanischer Majuskel geschrieben. Auf die nicht in Kapitalis geschriebenen Buchstaben wird in den Fußnoten hingewiesen.

müsste, wenn man die meisten anderen Kapitelle von der Anordnung her betrachtet, die heutige Ostseite ursprünglich nach Süden gerichtet gewesen sein, um das Kapitell mit dem neunten der zwölf Propheten beginnen zu lassen. An den Kapitellecken befinden sich vegetabile Formen und Vögel. Oben am Medaillon auf der Südseite steht MALA/CHIAS ·.[45] Der Vers beginnt auf dem Schriftband: MALEDICTVS ·[46] und wird unten auf dem Medaillon weitergeführt: DOLOSVS ·.[47] Es handelt sich um den Vers Malachias 1,14, der das Darbringen von falschen Opfern (geraubte, lahme oder kranke Tiere) thematisiert, was zur Verfluchung der Betrüger führt. Auf der Ostseite ist oben der Prophet SOPHO/NIAS · benannt.[48] Auf dem Spruchband beginnt der Vers mit LAVDA · FILIA, der unten auf dem Medaillon mit SVON · (für Sion)[49] weitergeführt wird.[50] Den Zusammenhang verdeutlicht Sofonias 3,14: Israel kann sich freuen, da der Herr Israel befreit hat, indem er die Machthaber beseitigt hat, und da er nun mitten unter ihnen weilt. Auf der Nordseite beginnt der Vers auf dem Rotulus mit EGO · MOVEBO · und unten auf dem Medaillon steht: AGGEVS : CELVUM :.[51] Hier wird also der Spruch nicht zusammenhängend geschrieben, sondern durch den Namen des Propheten geteilt. In den Versen um Aggeus 2,22 wird dieser vom Herrn aufgefordert, zum Statthalter von Juda zu gehen und diesem auszurichten, dass er den Himmel bewegen werde. Dies stellt die Verheißung der Befreiung dar. Auf der Westseite ist Zaccharias zu sehen, der ausnahmsweise wie sonst nur AGGEVS unten am Medaillon bezeichnet wird: + ZACHARIAS : (Abb. 4). Auf dem Spruchband beginnt der Vers: IRATVS · E(ST) · D(OMI)N(V)S,[52] der oben am Medaillon weitergeführt

45 Zwischen MALA und CHIAS ist eine Lücke gelassen, in der der Nimbus ist. Diese Lücke wird in der Transkription durch einen Schrägbalken angezeigt. In dieser Lücke wurde bei Malachias nachträglich das Wort LONGIS eingeritzt.

46 Das A und L und T und V bilden jeweils Ligaturen.

47 Übersetzung der Inschrift: „Malachias: Verflucht ist der Betrüger". Vulgatatext: Mal 1,14: *maledictus dolosus qui habet in grege suo masculum et votum faciens immolat debile Domino quia rex magnus ego dicit Dominus exercituum et nomen meum horribile in gentibus.*

48 Das h ist ein unziales H.

49 Statt ein I steht in SVON ein V.

50 Übersetzung der Inschrift: „Sofonias: Jubel, Tocher Zion". Vulgatatext: So 3,14: *lauda filia Sion iubilate Israhel laetare et exulta in omni corde filia Hierusalem.* „lauda" oder/und „exulta" „filia Sion" ist auch an Stellen anderer Propheten zu finden: Za 9,9: *exulta satis filia Sion iubila filia Hierusalem ecce rex tuus veniet tibi iustus et salvator ipse pauper et ascendens super asinum et super pullum filiam asinae*; Za 2,10 (14): *lauda et laetare filia Sion quia ecce ego venio et habitabo in medio tui at Dominus*; Is 12,6: *exulta et lauda habitatio Sion quia magnus in medio tui Sanctus Israhel.*

51 Übersetzung der Inschrift: „Ich bewege den Himmel". Vulgatatext: Agg 2,22: *loquere ad Zorobabel ducem Iuda dicens, ego movebo caelum pariter et terram.* Bei Aggeus selbst gibt es noch eine Stelle, die nahezu gleich lautet: Agg 2,7: *quia haec dicit Dominus exercituum adhuc unum modicum est et ego commovebo caelum et terram et mare et aridam.*

52 Das T und V von IRATVS bilden eine Ligatur. Oberhalb des E von EST steht über die ganze Länge ein waagrechter Strich zur Kennzeichnung der Suspensionskürzung. Das D und N von DOMINVS bilden eine Ligatur.

Abb. 4: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 27, Westseite, Prophet Zacharias.

wird: · SVO ·/ POPVLO.[53] Das SVO POPVLO steht auf dem Kopf und die Leserichtung scheint von rechts nach links zu gehen. Die Inschrift verläuft also im Rund des Medaillons weiter. Daher scheint der obere Teil für einen Betrachter von oben geschaffen zu sein. Das gespiegelte L lässt vermuten, dass der Stein beim Behauen nicht gedreht wurde, sondern die Inschrift verkehrt herum eingehauen wurde. Vielleicht ist diese besondere Anordnung hier bewusst gewählt worden, damit auffällt, dass bei diesem Medaillon etwas anders ist als bei den übrigen. Die Textpassage stammt nämlich nicht von Zaccharias, sondern gibt einen Teil des Psalms 105 (106),40 wieder.[54] Der Herr ist wegen Israels Schuld durch ihre Sünden und den Götzendienst erzürnt. Im Anschluss daran zeigt er aber Erbarmen.

Am nächsten Kapitell sind die vier Propheten aus den Prophetenbüchern (Isaia, Hieeremia, Hiezechiel, Danhiel) wiedergegeben.[55] Die Reihenfolge gleicht der in der Bibel, wenn man im Süden mit Isaia beginnt. Auf der Südseite steht oben am

53 Die Inschrift verläuft auf dem Kopf von links nach rechts. Das L von POPULO ist dabei gespiegelt.
54 Übersetzung der Inschrift: „Zaccharias: Der Herr ist gegen sein Volk aufgebracht". Vulgatatext: Ps 105, 40: *et iratus est furore Dominus in populo suo et abominatus est hereditatem suam*. Der Vers entspricht auch dem Anfang von Is 5,25: *ideo iratus est furor Domini in populo suo et extendit manum suam super eum et percussit eum et conturbati sunt montes et facta sunt morticina eorum quasi stercus in medio platearum in omnibus his non est aversus furor eius sed adhuc manus eius extenta*.
55 Kapitel Nr. 28.

Medaillon der Name des Propheten: + YSA/YAS ·.[56] Auf dem Spruchband steht: EGREDIETUR ·.[57] Die zitierte Stelle bei Isaia 26,21 spricht vom Jüngsten Gericht, zu dem der Herr seine himmlische Stätte verlässt. Auf der Ostseite ist Jeremias dargestellt. Er wird oben am Medaillon mit HI + hIERE/MIAS : bezeichnet.[58] Der kurze Vers steht vollständig auf dem Spruchband: hIC : EST : DEVS : NOST(ER).[59] In der Textstelle Ieremias 3,22 kommen die reuigen Sünder, die Söhne des Volkes Israel, zum Herrn. Sie sind zur Erkenntnis gelangt und zeigen Reue. Auf der Nordseite steht oben am Medaillon der Name des Propheten: + IEZE/ChIEL[60] und der Vers beginnt auf dem Rotulus mit PADRES · COMEDE[61] und wird unten am Medaillon weitergeführt mit RVNT · VVAM · ACERBAM : (Abb. 5).[62] In den Versen um Hiezechiel 18,2 fragt der Herr, warum es in Israel den Spruch gäbe, dass die Väter unreife Trauben äßen und den Söhnen die Zähne stumpf würden. Sie sollen diesen Spruch nicht mehr verwenden. Nur die Personen, die gesündigt haben (also die Väter und nicht die unschuldigen Söhne), sollen sterben. Auf der Westseite steht oben DANI/HEL ·. Auf dem Spruchband steht: ASPICIEBAM · IN. Der Vers wird unten auf dem Medaillon fortgesetzt: VISV NOCTIS.[63] Die Vision in Danhiel 2,13 ist eine Vision des Jüngsten Gerichts.

---

56 Über dem Y steht ein Punkt. Das zweite A hat links einen gebogenen Schaft der in einen gebogenen Deckbalken übergeht. Es handelt sich bei dem zweiten um ein pseudounziales A.

57 Das erste E ist eine Unziale, das zweite eine Kapitalis und das dritte wieder eine Unziale. Das G hat eine eingerollte Cauda. Das U ist ebenfalls eine Unziale. Übersetzung der Inschrift: Er wird ... verlassen. Vulgatatext: Is 26,21: *ecce enim Dominus egreditur de loco suo ut visitet iniquitatem habitatoris terrae contra eum et revelabit terra sanguinem suum et non operiet ultra interfectos suos.* Bei Is 11,1 steht die gleiche Verbform, aber der Inhalt mit der Wurzel Jesse passt nicht in den Gesamtzusammenhang der Kapitelle. Beim Propheten Ieremias findet sich die Verbform auch in gleichem Zusammenhang wie bei Is 26,21: Ier 25,32: *haec dicit Dominus exercituum ecce adflictio egredietur de gente in gentem et turbo magnus egredietur a summitatibus terrae.*

58 Das erste HI ist zwar eingehauen, aber es ist ohne jede Betonung und Zierde und unterscheidet sich so deutlich von den mittelalterlichen Inschriften. Es ist daher höchstwahrscheinlich erst später hinzugefügt worden. Das h ist eine Unziale. Die E sind auch unzial. Das M ist ebenfalls eine Unziale. Am Schluss des Namens stehen drei Punkte übereinander.

59 Das H und die E sind Unziale. Das N ist ein rundes N. Vom T ist nur der Schaft gut sichtbar. Die Worttrenner bestehen aus drei übereinander liegenden Punkten. Übersetzung der Inschrift: „Hier ist unser Gott". Vulgatatext: Ier 3,22: *convertimini filii revertentes et sanabo aversiones vestras ecce nos venimus ad te tu enim es Dominus Deus noster.*

60 Die E und das H sind Unzialen.

61 Die ersten beiden E sind Kapitale und das dritte eine Unziale.

62 Zwischen RVNT und VVAM steht ein Zeichen, eine liegende Acht, an die links noch ein Halbkreis angesetzt ist. Übersetzung der Inschrift: „Die Väter haben saure (unreife) Trauben gegessen". Vulgatatext: Ez 18,2: *quid est quod inter vos parabolam vertitis in proverbium istud in terra Israhel dicentes patres comederunt uvam acerbam et dentes filiorum obstupescunt. Die Passage der Inschrift steht auch bei Ieronimus: Ier 31,29: in diebus illis non dicent ultra patres comederunt uvam acerbam et dentes filiorum obstipuerunt.*

63 Der Abstand zwischen VISV und NOCTIS ist unüblich groß. Dies kann daran liegen, dass der Bogen des Medaillons sich unten verschmälert. Übersetzung der Inschrift: „Ich sah in einer Vision

Abb. 5: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 28, Nordseite, Prophet Hiezechiel.

Danach folgen zwei Kapitelle mit Propheten aus dem Zwölfprophetenbuch. Zuerst sind die mittleren vier dargestellt (Abacuc, Iona, Micha, Naum).[64] Da das Kapitell im Süden mit Abacuc, dem achten der zwölf kleinen Propheten beginnt, könnte das Kapitell bei einem Wiedereinbau um 90 Grad verdreht worden sein. Eigentlich müsste, wenn man die Anordnung der anderen Kapitelle betrachtet, die heutige Ostseite im Süden sein, um das Kapitell mit dem fünften der zwölf Propheten beginnen zu lassen. Oben am Medaillon auf der Südseite steht: ABA/CVC ·. Der Vers beginnt auf dem Spruchband: VE · QVI · POTV(M) · DAT[65] und wird unten auf dem Medaillon weitergeführt: AMICO · SVO ·.[66] Durch die Passage um Abacuc 2,15 wird deutlich, dass man seinen Zorn nicht weitergeben soll, da man sich sonst um seine Ehre bringt. Auf der Ostseite steht oben am Medaillon mit ION/AS : der Name des

der Nacht". Vulgatatext: Dn 7,13: *aspiciebam ergo in visione noctis et ecce cum nubibus caeli quasi filius hominis veniebat et usque ad antiquum dierum pervenit et in conspectu eius obtulerunt eum.*

64 Kapitell Nr. 29.

65 Das Q ist kleiner als alle anderen Buchstaben und der danach folgende Buchstabe, das V steht über der Cauda des Q. Das T und V bilden eine Ligatur. Am unteren Ende des Schaftes des T führt ein Strich nach schräg oben. Dies ist ein Kürzungszeichen.

66 Übersetzung der Inschrift: „Wehe dem, der seinem Freund das Getränk gibt". Vulgatatext: Hab 2,15: *vae qui potum dat amico suo mittens fel suum et inebrians ut aspiciat nuditatem eius.*

Abb. 6: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 29, Ostseite, Prophet Ionas.

Propheten (Abb. 6). Der Vers beginnt auf dem Rotulus mit DE · VENTRE · INFE[67] und wird unten auf dem Medaillon weitergeführt mit der Endung RI·.[68] In den Versen um Ionas 2,3 erfährt man, dass der Herr ihn erhört und befreit hat, indem er dem großen Fisch geboten hat, ihn auszuspeien. Auf der Nordseite steht oben auf dem Medaillon der Name MICh/EAS :[69] und der Vers auf dem Rotulus beginnt mit PERIIT · S(AN)C-(TV)S · DE,[70] und endet unten auf dem Medaillon mit TERRA :.[71] In der Stelle um Micha 7,2 gehen die Frommen weg aus dem Land wegen all der Untreue im Staat und

67 Das V und E bilden eine Ligatur. Das N, T und R ein *nexus litteratum*. Es handelt sich um eine Zusammenfügung von drei Buchstaben. Das letzte E ist im Gegensatz zu den anderen eine Unziale.
68 Übersetzung der Inschrift: „Aus dem Bauch der Unterwelt". Vulgatatext: Ion 2,3: *et dixit clamavi de tribulatione mea ad Dominum et exaudivit me de ventre inferni clamavi et exaudisti vocem meam.*
69 Das h ist eine Unziale. Nach dem Doppelpunkt am Ende des Namens folgt eine Schlangenlinie um den Platz auf dem Medaillonrand bis zum Beginn der Schriftrolle zu füllen.
70 Das zweite I ist dem T unterstellt. Das D besteht rechts aus einem geraden Schaft. Überleitend zum Bogen des D befinden sich gebrochene Bögen, die eindeutig auf eine spätere Entstehung hinweisen. Das DE scheint daher später hinzugefügt worden zu sein.
71 Das E ist eine Unziale. Bei dem A ist der linke Schrägschaft geschwungen und der rechte Schrägschaft nahezu gerade. Es handelt sich daher um ein pseudounziales A. Nach dem Doppelpunkt am Ende des Wortes folgt eine Schlangenlinie bis zum eingerollten Ende des Spruchbandes. Übersetzung der Inschrift: „Der Fromme verschwindet aus dem Land". Vulgatatext: Mi 7,2: *periit sanctus de terra et rectus in hominibus non est omnes in sanguine insidiantur vir fratrem suum venatur ad mortem.*

Abb. 7: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 30, Nordseite, Prophet Amos.

in den Familien und hoffen auf den Herrn. Auf der Westseite steht oben NA/VM ·[72] und auf dem Spruchband SOL · ORTVS · E(ST) ·.[73] Unten auf dem Medaillon ist eine Schlangenlinie eingehauen. Die Verse um Naum 3,17 beziehen sich auf Ninive. Die Wächter und Beamte sind nach Sonnenaufgang verschwunden. Die Herrschaft des Königs von Assur über die Stadt kann also nicht mehr ausgeführt werden.

Beim nächsten Kapitell sind die vier ersten Propheten aus dem Zwölfprophetenbuch wiedergegeben (Osee, Ioel, Amos, Abdias).[74] Im Süden ist mit Osee der erste der Zwölfpropheten dargestellt und in Leserichtung die drei nächsten. Oben auf der Südseite steht der Name des Propheten + OSE/E :.[75] Der Spruch beginnt auf dem Rotulus mit ET · ERIT · QVASI[76] und wird unten auf dem Medaillon mit OLYUA · GL(ORI)A ·

72 Das M ist eine Unziale. Vor dem Anfang des Namens beginnt eine Schlangenlinie, die um den ganzen restlichen Rand des Medaillons bis zum Ende des Namens verläuft.

73 Das T und V bilden eine Ligatur. Über dem E befindet sich über die gesamte Breite hinweg ein waagrechter Strich, der die Suspensionskürzung anzeigt. Übersetzung der Inschrift: „Die Sonne geht auf". Vulgatatext: Na 3,17: *custodes tui quasi lucustae et parvuli tui quasi lucustae lucustarum quae considunt in sepibus in die frigoris sol ortus est et avolaverunt et non est cognitus locus earum ubi fuerint.*

74 Kapitell Nr. 30.

75 Das erste E ist eine Kapitale und das zweite eine Unziale. Am Ende des Namens liegen drei Punkte übereinander.

76 Das erste E ist eine Unziale. Das V und A von QVASI bilden eine Ligatur.

EIVS · weitergeführt.[77] In der Stelle um Osee 14,7 wird Israel aufgefordert nur dem Herrn zu huldigen. Oben auf dem Medaillon der Ostseite steht der Namen des Propheten: + IO/EL :.[78] Sein Vers befindet sich fast ganz auf dem Spruchband: PL(A)NGE · QVASI ·VIRGO.[79] Unten auf dem Medaillon steht nur ein Buchstabe: A(CCINCTA).[80] Nach Ioel 1,8 sollen die Ältesten über die Auswirkungen der Heuschreckenplage klagen. Auf der Nordseite wird oben der Prophet + AM/MOS · genannt (Abb. 7).[81] Das letzte Wort des im Rotulus mit D(OMI)N(V)S · DE SYON · RV[82] beginnenden Vers wird unten auf dem Medaillon mit GIET · beendet.[83] In Amos 1,2 droht der Herr Israel und seinen Nachbarn. Der Herr verzeiht nicht, er fordert Sühne. Auf der Westseite steht oben auf dem Medaillon der Name des Propheten: + ABDI/AS ·.[84] Der Vers beginnt auf dem Spruchband: P(ER)DA(M) · SAPIENTES · DE[85] und wird unten auf dem Medaillon fortgesetzt: IDUMEA.[86] In den Versen um Abdias 1,8 wird die Schuld

77 Oberhalb des Y ist ein Punkt. Das U ist nicht als V, sondern als U wiedergegeben, dessen linker Schaft gebogen ist und unten in einem Bogen zum rechten geraden Schaft überleitet. Das L ist durchgestrichen und hat oben einen kleinen Deckbalken. Dies sind Zeichen für eine Kontraktionskürzung. Übersetzung der Inschrift: „Und dessen Ruhm wird wie der des Olivenbaums sein". Vulgatatext: Os 14,7: *ibunt rami eius et erit quasi oliva gloria eius et odor eius ut Libani.*

78 Am Ende des Namens stehen drei Punkte übereinander.

79 Für das A ist kein Kürzungszeichen zu erkennen. Das G hat eine eingerollte Cauda. Das Q und V von QVASI bilden eine Ligatur. Das V von VIRGO sieht aus wie ein U, in das das I eingestellt ist, da das U und das R eine Ligatur bilden.

80 Das alleine stehende A steht an einer Position, bei der man vermutet, dass noch weitere Buchstaben ausgeführt werden sollten. Da die Schrägschäfte des A unten breiter auslaufen als sonst üblich, könnte es sich auch um eine spätere Zutat handeln. Übersetzung der Inschrift: „Klage wie eine Jungfrau im Trauergewand". Vulgatatext: Ioel 1, 8: *plange quasi virgo accincta sacco super virum pubertatis suae.*

81 Üblicherweise wird Amos nur mit einem M geschrieben, aber vielleicht wurden zwei M wegen der Trennung des Namens in zwei Hälften um den Nimbus gewählt. Interessanterweise ist das erste M eine Unziale und das zweite eine Kapitale.

82 Über dem N befindet sich ein kleiner Schrägstrich als Kürzungszeichen. Er ist anders als bei den anderen Kapitellen. Er ist deutlich kürzer und auch dünner. Es könnte sich daher auch um eine spätere Ergänzung handeln. Die beiden Buchstaben des DE sind Unziale. Das O und N von SYON bilden eine Ligatur.

83 Das G hat eine eingerollte Cauda. Übersetzung der Inschrift: „Der Herr brüllt vom Zion her". Vulgatatext: Am 1,2: *et dixit Dominus de Sion rugiet et de Hierusalem dabit vocem suam et luxuerunt speciosa pastorum et exsiccatus est vertex Carmeli.* Die Passage der Inschrift ist auch bei Ioel wiedergegeben: Ioel 3, 16: *et Dominus de Sion rugiet et de Hierusalem dabit vocem suam et movebuntur caeli et terra et Dominus spes populi sui et fortitudo filiorum Israhel.*

84 Das erste A ist ein pseudounziales A. Der linke Schrägschaft ist geschwungen und geht in den Deckbalken über.

85 Der Schaft vom P ist durchgestrichen. Dies stellt ein Kürzungszeichen dar. Oberhalb des A ist ein waagrechter Strich, der ebenfalls ein Kürzungszeichen bildet. Das T und das E von SAPIENTES bilden eine Ligatur.

86 Übersetzung der Inschrift: „Ich vernichte die Weisen von Edom". Vulgatatext: Abd 1,8: *numquid non in die illa dicit Dominus perdam sapientes de Idumea et prudentiam de monte Esau.*

Abb. 8: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 31, Ost- und Nordseite, Prophet Moses und Prophet Natan.

Abb. 9: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 31, Nordseite, Prophet Natan.

Edoms aufgeführt und die Strafe angekündigt. Auf dem Berg Sion hingegen wird man gerettet werden.

Das letzte Prophetenkapitell zeigt vier Propheten, die nicht mit eigenen Schriften in der Bibel vertreten sind (Elias, Moses, Natan, Balaam).[87] Oben am Medaillon auf der Südseite steht: hELY/AS :.[88] Der Spruch auf dem Rotulus: FACIAMVS · hIC ·[89] wird unten auf dem Medaillon fortgesetzt: TRIA · TABERNACVLA.[90] Der Text aus Matthäus 17,4 ist kein Spruch des Propheten Elias, sondern ein Ausspruch von Petrus anlässlich der Verklärung Christi in dem er sagte, dass er drei Hütten bauen wolle, je eine für ihn, Moses und Elias. Auf der Ostseite wird oben auf dem Medaillon der Prophet MOY/SES ·[91] benannt (Abb. 8). Der Vers beginnt mit CANTEMVS · DO[92] auf dem Spruchband und wird unten auf dem Medaillon weitergeführt: MINO ·.[93] Unten links und rechts von MINO ist das Medaillonband geschmückt. Links ist eine Lilie unterhalb des eingerollten Ende des Schriftbandes eingehauen und rechts eine Wellenlinie mit zusätzlich eingerollten Ausläufern, die gemeinsam eine Blattranke darstellen sollen, die in einer Blüte endet. Der Versteil der Inschrift kommt sowohl in Exodus 15,1 als auch in 15,21 vor. An der ersten Stelle singen Moses und die Kinder Israels zu Ehren des Herrn, da er Rösser und Wagen der sie verfolgenden Ägypter ins Meer geworfen hatte. An der zweiten Stelle wiederholt Miriam den Gesang, nachdem der Pharao mit Wagen und Pferden im Meer versunken war. Auf der Nordseite des Medaillons steht mehr als nur der Name des Propheten: NA/TAN · SIR (Abb. 8, 9). Die drei Buchstaben RIS stehen auf dem Kopf. Sie sind die Endung des Bibelverses, der von der unteren Hälfte des Medaillons fortgeführt wird. Auf dem Spruchband beginnt dieser Vers mit D(OMI)N(I)S · TRANSTVLIT ·.[94] Dieser wird unten auf dem Medaillon fortgeführt: PECCATVM · TVVM · N(ON) · MORIE/RIS ·.[95] Die Stelle bei 2 Samuel 12,13 sind die

87 Kapitell Nr. 31.

88 h und E sind Unziale und über dem Y steht ein Punkt.

89 Das M von FACIAMVS und das h von hIC sind Unzialen.

90 Das E von TABERNACVLA ist eine Unziale. Übersetzung der Inschrift: „Wir machen hier drei Hütten". Vulgatatext: Mt 17,4: *respondens autem Petrus dixit ad Iesum Domine bonum est nos hic esse si vis faciamus hic tria tabernacula tibi unum et Mosi unum et Heliae unum.*

91 Über dem Y steht ein Punkt.

92 Das A und N und das T und E in CANTEMVS bilden jeweils eine Ligatur.

93 Übersetzung der Inschrift: „Wir singen dem Herrn". Vulgatatext: Ex 15,1: *tunc cecinit Moses et filii Israhel carmen hoc Domino et dixerunt Cantemus Domino gloriose enim magnificatus est equum et ascensorem deiecit in mare.* Die beiden Wörter der Inschrift kommen kurz später erneut vor: Ex 15,21: *quibus praecinebat dicens cantemus Domino gloriose enim magnificatus est equum et ascensorem eius deiecit in mare.*

94 Das D und N von DNS bilden eine Ligatur. Über dem N ist ein waagrechter Strich, der die Kürzungen anzeigt. Das T und R, A und N und T und V von TRANSTVLIT bilden jeweils eine Ligatur. Das I ist etwas kleiner und steht unter dem linken Deckbalkenende des T.

95 Das T und V von PECCATVM bilden eine Ligatur. Über dem N zeigt ein waagrechter Strich die Suspensionskürzung an. Das O und R von MORIERIS bilden eine Ligatur. Das letzte Wort ist durch das eingerollte Ende des Schriftbands unterbrochen in die Teile MORIE und RIS. Das RIS steht oben

Worte Natans. David zeigte Reue und sagte zu Natan, dass er gegen den Herrn gesündigt habe, woraufhin ihm Natan sagt, dass der Herr die Sünde vergibt und er nicht sterben müsse. Auf der Westseite wird oben am Medaillon der dargestellte Prophet mit BALA/AM : bezeichnet.[96] Der Vers beginnt auf dem Rotulus mit MORIATVR · ANIMA[97] und wird unten am Medaillon mit MEA · MORTE · IVSTORVM · beendet.[98] Vor dem Vers Numeri 23,10 opferte Balac auf Geheiß Balaams für den Herrn. Balaam sollte für Balac mit dem Herrn sprechen, der ihn aber zurück zu Balac schickt. Daraufhin „segnet" Balaam das Volk (Israel), das er eigentlich verfluchen sollte und möchte wie diese den Tod der Gerechten sterben.

Die Verse der Prophetenkapitelle betonen mehrere Themen: den Zorn Gottes aufgrund der Sünden des Volkes Israel; man soll keine Sünden begehen; die Strafen Gottes für die Unterdrücker und die Freude darüber; reuige Sünder haben Hoffnung auf Erbarmen; Hinweise auf das bevorstehende Jüngste Gericht. Die Themenkomplexe laufen auf ein belehrendes und moralisierendes Programm hinaus. Um dieses zu konzipieren, wurden von den einzelnen Propheten prägnante Textpassagen ausgewählt, die ohne Wiederholungen einen beziehungsreichen Gesamtzusammenhang zu bilden scheinen. Da einige Versteile auch von anderen Propheten bekannt sind, lässt sich ein hoch komplexes Programm mit vielschichtigen Verweisen auf einer zweiten Ebene vermuten, das aber vielleicht auch wegen des potentiellen Vertauschens und Verdrehens mancher Kapitelle bei Restaurierungen heute nicht mehr einfach zu erschließen ist.[99]

Das nächste Kapitell, das größer als alle andere ist, zeigt die Legende des Heiligen Ursus (Abb. 10).[100] Durch seine runde Grundform gibt es keine eigentlichen Schauseiten, sondern die einzelnen Szenen der Legende gehen ineinander über. Bei jeder Einzelszene gibt es Beischriften, die diese und die einzelnen Personen und teilweise die wichtigsten Objekte benennen. Auf diese Szenen und Beischriften kann in

---

nach dem Namen des Propheten. Übersetzung der Inschrift: „Der Herr hat dir die Sünde vergeben, du wirst nicht sterben". Vulgatatext: II Sm 12,13: *et dixit David ad Nathan peccavi Domino dixitque Nathan ad David Dominus quoque transtulit peccatum tuum non morieris*.

96 Das mittlere A ist ein pseudounziales A. Der linke Schrägschaft ist geschwungen und geht in den Deckbalken des A über und der rechte Schrägschaft ist gerade. Die beiden A, die durch den Nimbus getrennt sind, werden jeweils in unterschiedlichen Schriftarten ausgeführt. Dies scheint eine Spielerei zu sein, da dies auch bei den Buchstabendoppelungen an anderen Kapitellen vorkommt.

97 Das T und V von MORIATVR ist eine Ligatur und das A und N von ANIMA ebenfalls.

98 Mit dem M von MEA und dem M von IVSTORVM sind das erste und das letzte M auf der unteren Medaillonhälfte Unzialen. Übersetzung der Inschrift: „Meine Seele möchte den Tod der Gerechten sterben". Vulgatatext: Nm 23,10: *quis dinumerare possit pulverem Iacob et nosse numerum stirpis Israhel moriatur anima mea morte iustorum et fiant novissima mea horum similia*.

99 An einigen Stellen konnte der Verfasser Zusammenhänge eines geplanten Systems vermuten. Hier ist nicht der Raum, um dies auszuführen.

100 Kapitell Nr. 32. Zur Legende und ihrer bewussten Darstellung im Zusammenhang mit der Übergabe der Augustinusregel an den Konvent siehe: Ferrari 2015, 121f, 137–148.

Abb. 10: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 32, Kapitell mit der Legende des heiligen Ursus, Nordseite.

diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Oberhalb der Szenen verläuft auf der abgeschrägten Abakusplatte eine im Westen beginnende zweizeilige Inschrift (Abb. 11):

> ECCE · D(E)I · S(A)C(RAMENTV)M · Q(V)IA · FALLERE · N(ON) · TIMVISTI · DEMONIIS · ES · P(RE)DA · MISER · Q(V)IA · SIC · MERVISTI · PRESVLIS · EXEMPLO · SVBEANT · NIGRA · TARTARA · LVSI · QVI · NOS · I(TEM) · PVGNANT · CECA · FORMIDINE · FUSI.[101]
> Sieh das Sakrament des Herrn: Weil du keine Angst hattest zu täuschen, bist du, Unglücklicher, die Beute von Dämonen, da du es so verdient hast. Das Beispiel des Bischofs zeigt, dass diejenigen die finstere Hölle erleiden, die uns ebenso durch Furcht getäuscht und getrieben, bekämpfen.

Die belehrende und ermahnende Inschrift betont das Dargestellte, indem in der Inschrift auf die am Kapitell wiedergegebenen Gräueltaten des Bischofs Ploceano Bezug genommen wird, und zudem das Programm der Prophetenkapitelle.

Danach folgen zwei Kapitelle mit Szenen aus dem Leben Jesu, die mit Beischriften versehen sind. Das darauf folgende Kapitell zeigt eine Szene aus der Geschichte des Konvents, nämlich die Übergabe der Ausgustinerregel, auf die bereits im Zusammen-

101 Kürzungszeichen in Form eines waagrechten Strichs sind auf dem I von DEI, dem C von SACRAMENTVM, dem N von NON und dem P von PREDA. Ligaturen sind das F und A von FALLERE, das N und A und N und T von PVGNANT und das O und R von FORMIDINE. Die M von TIMVISTI, DEMONIIS und FORMIDINE sind Unzialen. Bei den beiden QVIA ist das I über das Q gestellt.

Abb. 11: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 32, Kapitell mit der Legende des heiligen Ursus, Südostseite.

Abb. 12: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 35, Kapitell mit der Übergabe der Augustinerregel, Ostseite, Der heilige Ursus mit dem ersten Prior Arnulf von Avise.

Abb. 13: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 35, Kapitell mit der Übergabe der Augustinerregel, Westseite, Bischof Aribert von Aosta.

Abb. 14: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 35, Kapitell mit der Übergabe der Augustinerregel, Westseite, Bischof Aribert von Aosta, Buch.

hang mit der Datierung eingegangen wurde.[102] Die dargestellten Personen sind durch Beischriften mit Namen und Funktion bezeichnet. Auf der zum Kreuzgarten gerichtete Nordseite steht der Apostel Petrus mit zwei Schlüsseln in der Hand. Auf der Ostseite sieht man den heiligen Ursus stehend, wie er als Fürsprecher mit seinen Händen auf den Schultern des ersten Priors Arnulf von Avise, diesen in ehrfürchtiger Haltung zu Augustinus schiebt (Abb. 12). Auf der Südseite hält der heilige Bischof Augustinus mit seiner rechten Hand, die demütig gefalteten Hände des ersten Priors Arnulf. Mit seiner linken Hand hält Augustinus einen Bischofsstab. Im Westen ist Aribert, der Bischof von Aosta mit Bischofsstab und einem Buch in der Hand dargestellt (Abb. 13). Auf dem Buch steht eine Inschrift, die verdeutlicht, dass Augustinus den ersten Prior Arnulf segnet: BENE/DICIT(VR) · / PRIORE (Abb. 14). Die Darstellung der Übergabe an die Augustinerchorherren ist nach Léon Pressouyre in einer Art repräsentiert, die er als ein Ergebnis der Kontroverse zwischen dem *ordo monasticus* und dem *ordo regularis* sieht, die im 11. und 12. Jahrhundert stattfand, in der beide Parteien für sich in Anspruch nahmen, dass ihre Art von Gemeinschaft der des apostolischen Modells

102 Kapitell Nr. 35.

Abb. 15: Aosta, Santi Pietro ed Orso, Kreuzgang, Südflügel, Kapitell Nr. 36, Kapitell mit der Gründungsinschrift, Westseite, Inschrift.

entspräche.[103] Das Auftreten des Apostels Petrus ist hierbei entscheidend, da er an die Rolle des Papstes bei der Übergabe der Regel erinnert.[104] Sandra Barberi sieht in Bischof Aribert den Entwerfer des Programms und ist der Meinung, dass er dem ersten Prior Arnulf bei der Organisation und Kontrolle der Arbeiten half.[105] Das Kapitell, das den heute verkürzten Kreuzgangflügel abschließt, ist durch Blattwerk geschmückt.[106] Auf der Abakusplatte steht die Gründungsinschrift des Augustinerchorherrenstiftes im Jahre 1133 bzw. nach heutiger Zeitrechnung 1132. Die umlaufende Inschrift beginnt auf der Nordseite (Abb. 15): ANNO · AB INCARNA/TIO(N)E · D(OMI)NI M · C · XXX · / III · IN h(OC) · CLAUSTRO · REGVLAR(I)S / · VITA · INCEPTA · EST ·,·.[107] Die

103 Pressouyre 1973, 72–74.

104 Die Bedeutung dieser Rolle könnte auch ein Grund für das zweite Patrozinium San Pietro sein. Siehe hierzu: Ferrari 2015, 143f.

105 Barberi 1988, 30; Barberi 2001, 58.

106 Kapitell Nr. 36.

107 „Im Jahr 1133 nach der Inkarnation des Herrn hat in diesem Kreuzgang das regulierte Leben begonnen". Das N und A bei INCARNATIONE bilden eine Ligatur. Das dritte N fehlt und ist durch ein Kürzungszeichen über dem O angezeigt. Über dem N von DOMINI zeigt ebenfalls ein waagrechter Strich die Kontraktionskürzung an. Bei der Jahreszahl ist das M eine Unziale. Oberhalb des M, C und des mittleren X und I ist ein kleines O für die Kürzung der Ordnungszahlen angegeben. Das h von hOC ist eine Unziale und über diesem ist als Kürzungszeichen ein Punkt angegeben. Bei CLAUSTRO ist das A leicht hochgestellt über dem L und S und darüber nochmals das runde U. Das T und R bilden eine

Inschrift ist im Zusammenhang mit dem daneben stehenden Übergabe-Kapitell zu betrachten. Hier wird noch einmal die Auswirkung der Übergabe der Augustinerregel verdeutlicht.

Auf der Nordseite des Kreuzgangs gibt es auf den Kapitellen keine Inschriften. Ob es im Ostflügel Inschriften gab, ist nicht bekannt. Zumindest die ausgebauten Kapitelle, die im Museo Civico di Torino erhalten sind, haben keine Inschriften. Im Westen sind die Szenen auf den Kapitellen nur mit Beischriften versehen. Im Südflügel sind die meisten Kapitelle sogar mit längeren Inschriften versehen. Es gibt drei Kapitelle mit umlaufenden Inschriften und die fünf Prophetenkapitelle mit ihren Spruchbändern.

Es fragt sich, wieso dies der Fall ist. Sind die Kapitelle etwa zu unterschiedlichen Zeiten entstanden und hat man sich vielleicht erst im Laufe des Baus entschieden, Kapitelle mit Inschriften anzufertigen? Oder gab es zwei Gruppen von Bildhauern, von denen eine Kapitelle ohne und eine mit Inschriften hergestellt hat? Oder stammen alle Kapitelle aus einer Bildhauerwerkstatt und hat der Auftraggeber bewusst entschieden, in einigen Flügeln Kapitelle mit und in anderen ohne Inschriften anzufertigen?

Um mögliche Antworten zu finden, muss man zunächst auf die Lebensweise der Augustinerchorherren eingehen. Im 11. und 12. Jahrhundert kam es zu einer Kanonikerreform, einer „Regulierung“ der Chorherrenstifte. Entscheidend war hierbei das Laterankonzil von 1059, bei der die Kleriker an ihre Lebensweise, die *vita communis*, das apostolische Leben, erinnert wurden. Regulierte Kanoniker sollten in einer gemeinschaftlichen Form leben und auf persönliches Eigentum verzichten. Ein Leben in der *vita communis* umfasst auch ein gemeinsames Schlafen im Dormitorium und ein gemeinsames Essen im Refektorium. Zuvor war dies bei Kanonikern nicht mehr der Fall gewesen. Am Anfang des 12. Jahrhunderts wurden *Consuetudines*, Regeln und Statuten, eingeführt, die nicht nur die Pflichten und Aufgaben der Kanoniker und deren Tagesablauf regelten, sondern auch andere Fragen, wie z. B. die Wahl des Priors.[108] Die *Consuetudines* machen deutlich, dass nicht die monastische Askese entscheidend ist, sondern die apostolische Gemeinschaft. Ein Konvent eines Augustinerchorherrenstiftes machte also fast alles gemeinsam in unterschiedlichen gemeinschaftlichen Räumlichkeiten.

In der Augustinerregel sind wie in der Benediktinerregel, Lesungen beim Essen und eine abendliche Lesung vor dem Komplet bestimmt.[109] Wo die Lesung vor dem Komplet stattfand ist nicht bekannt. Aus den *Consuetudines* der Augustinerchorherren

---

Ligatur und das O befindet sich über dem Worttrenner in Punktform. Das G von REGVLARIS ist ein eingerolltes G mit eingerollter Cauda. Das A und R bilden eine Ligatur und das I liegt wie ein waagrechtes Kürzungszeichen oberhalb des R. Bei VITA ist das I in das V eingestellt und das A ist etwas kleiner wiedergegeben.

108 Zur Kanonikerreform des 11. und 12. Jahrhunderts siehe: Heim 2003b, 137–144. Zu Augustinerchorherren siehe: Heim 2003a.

109 Untermann 2016, 92.

in Rolduc (Klosterrath) wissen wir, dass es im Kreuzgang, wohl auf der Kirchenseite, entlang der Mauer Sitzbänke gab und dass Gegenüber an den Gittern zum Kreuzhof sich die Kanoniker rasierten und zur Fußwaschung Platz nahmen. Zudem wird vom Kreuzgang berichtet, dass es dort andere Bereiche gab, in denen der Konvent bei der Fußwaschung Psalmen sang oder die Novizen saßen und Unterricht erhalten haben.[110]

Lesegänge mit Sitzbänken waren in Kreuzgängen meistens im Norden an der Kirchenmauer untergebracht.[111] Im Augustinerchorherrenstift auf dem Petersberg bei Halle stehen im Nordflügel die Pilaster an der Wand auf einer durchlaufenden Bank, die sicherlich als Sitzbank diente.[112] Die Lage des Lesegangs im Norden wird auch praktische Gründe gehabt haben, da dort die Sonnenstrahlen einmal wärmen und vor allem genug Licht zum Lesen geben. Kam es in Aosta also bewusst zu einem Verzicht von Inschriften im Lesegang, damit die Kanoniker nicht durch Inschriften abgelenkt wurden?[113]

Nicht nur in den *Consuetudines* von Rolduc kommt eine Bezeichnung eines Gemeinschaftsraums vor, der in benediktinischen Konventen nicht existiert.[114] Dieser Raum, der sich am Kreuzgang befindet, wird als *conventus* bezeichnet und dient den Kanonikern zum Lesen und Schreiben oder zum Warten bis sie durch die Glocke zum Chorgebet gerufen werden.[115] Auch für das Augustinerchorherrenstift auf dem Petersberg bei Halle ist ein *conventus* belegt, den die Kanoniker für die abendliche Lesung benutzt haben.[116] Aus den *Consuetudines* von Rolduc wissen wir auch, dass im *conventus* nicht gesprochen werden durfte und daher der Unterricht für die Novizen im Kreuzgang stattfand. Für Rolduc sind die sonst üblichen Räume um den Kreuzgang überliefert. Zudem wird betont, dass es neben dem Kapitelsaal ein *auditorium* geben soll, in dem man alles Notwendige besprechen kann.[117]

110 Untermann 2016, 94.

111 Da die Sitzbänke nur selten gemauert, sondern meistens aus Holz waren, sind sie in vielen Fällen nicht mehr nachweisbar. Siehe hierzu: Untermann 2009, 115f.

112 Krause 1967, 66.

113 Dieser Gedanke erinnert an die Aussage von Bernhard von Clairvaux, der in der *Apologia* von der Gefahr spricht, dass die Mönche in mit figürlichen Bauskulpturen geschmückten Kreuzgängen lieber in den *mamora* als in den *codices* lesen. Dabei sollen diese nicht die Artefakte bewundern, sondern über das Gesetz Gottes meditieren („in lege Dei meditando"). Siehe hierzu: Frese 2006, 31f. u. 100. In Aosta gibt es im Lesegang keine Inschriften, aber angemessenen Schmuck durch vegetabile und figürliche Bauskulptur. Es fragt sich, ob hier ein Einfluss des Zisterziensermönchs Bernhard von Clairvaux denkbar wäre oder eher einer durch die kritischen Schriften von Augustinerchorherren, die dem Schmuck ablehnend gegenüber standen.

114 Untermann 2016, 96.

115 Untermann 2016, 94.

116 Untermann 2016, 94.

117 Untermann 2016, 95.

Schwierig ist es vor allem bei einem Kreuzgang wie bei SS. Pietro ed Orso in Aosta, bei dem nahezu keine ursprünglichen Anbauten überliefert sind, zu vermuten, wo sich die Räumlichkeiten ursprünglich befunden haben.[118]

An der Stelle des heutigen Durchgangs zum Kreuzgang sieht man in der Nordmauer eine vermauerte Pforte, die wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eingebaut wurde. Im Westflügel des Kreuzgangs sind in der Wand drei kleine Schachtfenster eingelassen, von denen eins eventuell aus dem 11. oder 12. und zwei eventuell aus dem 13. oder 14. Jahrhundert stammen.[119] Das dahinter befindliche Gebäude wird heute „sagrestia delle messe" bezeichnet und in das 11. oder 12. Jahrhundert datiert.[120] Im Norden des Westflügels sieht man den vermauerten früheren Zugang zum Kreuzgang,[121] der sich zwischen der Kirche und diesem Gebäude befand. Aus der Zeit der Entstehung des Kreuzgangs sind als anliegende Gebäude nur noch die Kirche und die sogenannte „sagrista delle Messe" erhalten.

Die beiden Portale im Westen und Osten des Nordflügels, die in die Kirche führen, sind wohl an der gleichen Stelle eingebaut worden, an denen früher die Zugänge zur Kirche waren.[122] Über die anderen Türen und die heute vermauerten Durchgänge lassen sich schwer Aussagen treffen. Allerdings könnte der vermauerte Durchgang in ungefähr der Mitte des Südflügels noch bauzeitlich sein.

Der Kreuzgang von SS. Pietro ad Orso in Aosta wurde also zwangsläufig häufig durch die Kanoniker aufgesucht und das nicht nur als Verkehrsweg, sondern auch zu Prozessionen, Waschungen, Lesungen und auch zur privaten Andacht und Meditation. Daher waren auch die Kapitelle mit ihrem bildlichen Schmuck und ihren Inschriften im täglichen Blickfeld der Kanoniker.

Der Zugang zur Kirche im Westen des Kreuzgangnordflügels wird wohl den Kanonikern gedient haben. Am Ostflügel lag wohl wie sonst auch üblich das Dormitorium, da wir wissen, dass es in späterer Zeit umgebaut wurde und wieder als Dormitorium diente. Im Erdgeschoss kann man den Kapitelsaal und das Auditorium vermuten. Der Zugang im Südflügel könnte der Zugang zum Refektorium gewesen sein.

Durch die *Consuetudines* von Rolduc wissen wir, dass es im Kreuzgang einen Ort gab, an dem die Novizen unterrichtet wurden. Die Unterweisung fand sicherlich nicht nur mit Büchern und durch Erzählungen statt, sondern sicherlich wurden auch die

118 Zu den Schwierigkeiten von Raumzuordnungen bei Regularkanonikerstiften siehe auch: Untermann 2016, 96–98.

119 Orlandoni 2001, 113–115.

120 Orlandoni 2001, 115 (Name); Zur Datierung siehe die Pläne 33 und 34 bei Bonnet/Perinetti 2001 zwischen den Seiten 32 und 33.

121 Orlandoni 2001, 113–115.

122 Auch vom Stift auf dem Petersberg bei Halle wissen wir von der Existenz von zwei Türen, die den Kreuzgang mit der Kirche verbanden. Hierdurch konnten auch die Laienbrüder den Kreuzgang problemlos aufsuchen. Siehe: Untermann 2016, 104.

Kapitelle mit ihren figürlichen Szenen und Inschriften des gesamten Kreuzgangs eingebunden. An diesen lassen sich die Geschichten zeigen und erklären.

Die belehrende Funktion von Bildwerken haben bereits viele mittelalterliche Autoren wie Theophilus Presbyter, Honorius Augustodunensis oder Sicardus von Cremona beschrieben.[123] Dass Bilder nicht nur der Belehrung dienten, wird durch den Kirchenlehrer Sicardus von Cremona deutlich, der in der Erinnerungsfunktion den eigentlichen Zweck der Bilder gesehen hat.[124] So erinnerten die Kapitelle mit ihren Bildwerken sicherlich nicht nur Novizen und Kanoniker bei ihren täglichen Gängen und Aufenthalten im Kreuzgang, sondern auch Besucher an die entsprechenden Bibelstellen und die Geschichte des Konvents. Besonders eindrücklich dürfte es gewesen sein, wenn einem Novizen das erste Mal die Geschichte des heiligen Ursus beim Legendenkapitell erklärt wurde und plötzlich Wasser aus dem Loch des Brunnenreliefs floss. Hierzu war ein kleiner Kanal gebohrt worden und oben am Kapitell konnte man auf der anderen Seite Wasser in ein Loch eingießen.[125]

Auch die Inschriften werden die Novizen und Kanoniker an die entsprechenden Textpassagen bei den Propheten erinnert haben. Anhand der Prophetenkapitelle ist zu vermuten, dass die Mnemotechnik, die aus der Antike bekannt war, verwendet und gelehrt wurde.[126] Eine Inschrift mit einem Auszug eines Bibelverses ruft die gesamte Bibelstelle in Erinnerung und die folgenden Inschriften genauso, sodass der gesamte Ablauf einer Geschichte in Erinnerung gebracht wird. Entscheidend ist hierbei die räumliche Anordnung der Bibelverse. Die Reihenfolge der Propheten auf den einzelnen Kapitellen entspricht der Reihenfolge in der Bibel. Bei der Mnemotechnik wird als Erinnerungshilfe ein imaginäres Gebäude mit Orten (*loci*) und Bildern verwendet.[127] „Ein *locus* ist ein vom Gedächtnis leicht zu erfassender Ort, wie etwa ein Haus, ein Zwischenraum zwischen Säulen, eine Ecke, ein Bogen oder etwas Ähnliches. Bilder sind Formen, Zeichen oder Abbilder (*formae, notae, simulacra*) dessen, was erinnert werden soll.“[128] Die Säulen mit ihren Kapitellen in Aosta kann man sich hiernach als *loci* vorstellen und die Bilder bzw. Inschriften entsprechen den inneren Bildern im Gedächtnis und dienen somit als Einstieg zur Erinnerung der einzelnen Geschichten. Bei den Prophetenkapitellen in Aosta könnten zusätzlich die ausgewählten Versteile Hinweise auf eine Merkkette sein, bei der eventuell die ersten Buchstaben der einzel-

123 Theopilus Presbyter 2013, 246 (*De diversis artibus*, Prol. 3); Honorius Augustodunensis 1854, col. 586 (*Gemma animae* I, CXXXII); Sicard von Cremona 2008, 50 (*Mitralis de officiis*, lib. 1, cap. 12)
124 Siehe hierzu: Boerner 2008, 39.
125 Dass solche Spielereien zumindest im späteren Mittelalter durchaus üblich waren, konnte Johannes Tripps nachweisen. Siehe: Tripps 2000.
126 Zur Mnemonik im Mittelalter siehe: Yates 2012, 54–101; Boerner 2008, 49–52.
127 Yates 2012, 14–20.
128 Yates 2012, 15.

nen Wörter wiederum andere Texte ins Gedächtnis rufen. Vielleicht mussten deswegen die besonders ausgewählten Versteile teilweise sogar verändert werden.

Somit ist es also durchaus wahrscheinlich, dass beim Kreuzgang von SS. Pietro ed Orso in Aosta Schrift und Bild der Bildung dienten.

Literaturverzeichnis:

Balthasar, Hans Urs von (1980), *Die großen Ordensregeln* (Lectio Spiritualis 12), 4. Auflage Einsiedeln.

Barberi, Sandra (1988), *Il chiostro di S. Orso ad Aosta* (Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta, Nuova Serie 5), Rom.

Barberi, Sandra (2001), „Il chiostro", in: Bruno Orlandoni u. Elena Rossetti Brezzi (Hgg.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta, Bd. 1, 49–66.

Berton, Robert (1956), *I capitelli del chiostro di Sant'Orso. Un gioiello d'arte romanica in Val d'Aosta*, Novara.

Boerner, Bruno (2008), *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen* (Habil. Dresden 2003), Berlin.

Bonnet, Charles / Perinetti, Renato (2001), „La collegiata di Sant'Orso dalle origine al XIII secolo", in: Bruno Orlandoni u. Elena Rossetti Brezzi (Hgg.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta, Bd. 1, 9–34.

Debiais, Vincent (2009), *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe–XIVe siècles)* (Culture e société médiévales 17; Diss. Poitiers 2004), Turnhout.

Dercks, Ute (2012), „Medievo interattivo: CENOBIUM – un progetto per i capitelli romanici nel Mediterrano", in: Rosa Aloy (Hg.) *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle* (Emac-contextos 2), Barcelona, 383–391.

Dickmann, Jens-Arne / Keil, Wilfried E. / Witschel, Christian (2015), „Topologie", in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin / München / Boston, 113–128.

Donkin, Lucy (2008), „Ornata Decenter: Perceptions of ‚fitting decoration' amongst Augustinian canons of Sant'Orso in Aosta in the mid-twelfth century", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, 75–93.

„Expositio" (1854), „Expositio in regulam beati Augustini", in: *Patrologiae cursus completus. Series latina*, hg. v. Jacques Paul Migne, Bd. 176, Paris, 881–924.

Feraudi-Gruénais, Francisca (2017), „Das synaktive Potential von Beischriften", in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin / Boston 2017, 43–76.

Ferrari, Stella (2015), „St. Abbondio and St. Orso. Expressions of Devotion in Northern Italy through Architecture, Liturgical Space and Iconography", in: Michele C. Ferrari (Hg.), *Saints and the City. Beiträge zum Verständnis urbaner Sakralität in christlichen Gemeinschaften (5.–17. Jh.)* (FAU Studien aus der Philosophischen Fakultät 3), Erlangen, 115–148.

Frese, Tobias (2006), *Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs*, Bamberg.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston.

Gandolfo, Francesco (1999), „Noterella in margine al chiostro die SS. Pietro e Orso ad Aosta“, in: Antonio Cadei (Hg.), *Arte d'Occidente. Temi e Methodi. Studi in honore di Angiola Maria Romanini*, Rom, Bd. 3, 369–372.

Heim, Manfred (2003a), „Augustinerchorherren“, in: Georg Schwaiger (Hg.), *Mönchtum. Orden. Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 59–66.

Heim, Manfred (2003b), „Chorherren (Kanoniker)“, in: Georg Schwaiger (Hg.), *Mönchtum. Orden. Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 131–146.

Hofmann, Heinz (1978), „Satorquadrat“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supplementband 15, München, 478–565.

Honorius Augustodunensis (1854), „Gemma animae“, in: *Patrologiae cursus completus. Series latina*, hg. v. Jacques Paul Migne, Bd. 172, Paris, 541–738.

Jäggi, Carola (2007), „Die Kirche als heiliger Raum: Zur Geschichte eines Paradoxons“, in: Berndt Hamm, Klaus Herbers u. Heidrun Stein-Kecks (Hgg.), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit* (Beiträge zur Hagiographie 6), Stuttgart, 75–89.

Jullian, René (1964), „Une oeuvre lyonnaise de l'atelier du cloître d'Aoste“, in: *Arte Lombarda* 9, 1, 77–82.

Keil, Wilfried E. (2014), „Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Krüger, Kristina (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston, 117–142.

Keil, Wilfried E. (2018), „Remarks on patron inscriptions with restricted presence“, in: Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John Mc Neill u. Richard Plant (Hgg.), *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe* (The British Archaeological Association Conference Transactions), London / New York, 279–289.

Keil, Wilfried E. / Kiyanrad, Sarah / Theiss, Christoffer / Willer, Laura (eds.) (2019), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin / Boston.

Krause, Hans-Joachim (1967), „Die romanische Klausur auf dem Petersberg bei Halle“, in: Elisabeth Hütter, Fritz Löffler u. Heinrich Magirius (Hgg.), *Die Kunst des Mittelalters in Sachsen* (Festschrift Wolf Schubert dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963), Weimar, 60–85.

Orlandoni, Bruno (2001), „Il complesso di Sant'Orso dal XIII al XV secolo“, in: Bruno Orlandoni u. Elena Rossetti Brezzi (Hgg.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta, Bd. 1, 111–130.

Papone, Paolo / Vallet, Viviana (2001), „Il mosaico del coro“, in: Bruno Orlandoni u. Elena Rossetti Brezzi (Hgg.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta, Bd. 1, 35–48.

Perinetti, Renato (2005), „Il mosaico del coro della chiesa dei Santi Pietro e Orso ad Aosta“, in: Hélène Morlier (Hg.), *La mosaïque gréco-romaine* (Collection de l'École Française de Rome 352; Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique et Médiévale, 9, 2001, Rom), Bd. 1, 329–338.

Poeschke, Joachim (1998), *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik*, München.

Porter, Arthur Kingsely (1915–1917), *Lombard Architecture*, 4 Bde., New Haven / London / Oxford.

Pressouyre, Léon (1973), „St. Bernard to St. Francis. Monastic ideals and iconographic programs in the cloister“, in: *Gesta* 12, 71–92.

Segre Montel, Costanza (2001), „La pittura romanica“, in: Bruno Orlandoni u. Elena Rossetti Brezzi (Hgg.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta, Bd. 1, 79–100.

Sicard von Cremona (2008), *Mitralis de officiis*, hg. v. Gábor Sarbak u. Lorenz Weinrich (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 228), Turnhout.

Theopilus Presbyter (2013), *De diversis artibus*, hg. v. Brepohl, Erhard: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift De diversis artibus, 2. Aufl. Köln / Weimar / Wien.

Tripps, Johannes (2000), *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik* (Habil. Heidelberg 1996), 2. Aufl. Berlin.

Untermann, Matthias (2009), *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*, Darmstadt.

Untermann, Matthias (2016), „Häuser apostolischer Gemeinschaften. Die Konvente der Regularkanoniker“, in: Jörg Sonntag (Hg.), *Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdrucksformen religiöser Leitideen im Mittelalter* (Vita Regularis. Ordnungen und Deutungen religiösen Lebens im Mittelalter 69), 91–120.

Yates, Frances A. (2012), *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin. (Englische Originalausgabe: The Art of Memory, London 1966).

Bildnachweise

Abb. 1–15: Wilfried E. Keil.

Stefano Riccioni

From Shadow to Light

Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th–12th Century)

In ecclesiastical buildings, the door and its decoration have a specific symbolic meaning as a threshold, a place of passage from the outside to the inside, from mundane to sacred space;[1] they thus reinforce the distinction of ecclesiastical spaces and act as a border between the sacred indoors and profane outdoors.[2] The inscriptions on the portals often emphasize this passage between the two dimensions;[3] following St John, they refer to Christ,[4] the door to salvation and, or more generally to the *porta coeli* (door of Heaven).[5]

Inscriptions, the so-called "public lettering",[6] were mostly placed inside churches, displayed on liturgical furniture or marking sacred spaces. In Italy, from the eleventh century onwards, they became increasingly common on liturgical furniture in churches and monuments, but also in open spaces. The so-called "Gregorian Reform"[7] marks a turning point in this development. Especially in Rome, public lettering, with a specific script derived from manuscripts, moved from internal to external spaces. In doing so, such inscriptions became symbols of authority and were used to renew not only ancient objects, but also buildings and public places.[8]

Portals of Roman churches essentially started to repeat an "ancient" system, a rectangular structure consisting of two monolith door jambs and an architrave, as can be seen in public buildings of classical Rome.[9] In this system of three blocks, however, writing is rarely used and only a few examples of inscribed doors can be found.

1 Barral i Altet 2005.
2 Debiais 2006; Debiais 2017a, 285.
3 Favreau 1995.
4 Ioh. 10, 9: *Ego sum ostium. Per me, si quis introerit, salvabitur, et ingredietur et egredietur et pascua inveniet.*
5 Favreau 2010, 170–172; Bawden 2014; more specifically on doors, see Verzar 2004.
6 For inscriptions executed with a refined calligraphy or on a monumental scale designed to be legible to a broad but targeted public, see Petrucci 1993. For a broad and recent discussion of inscriptions and images during the Middle Ages, see Debiais 2017b.
7 For a critical discussion of this term, see below.
8 Riccioni 2007.
9 Pace 1994; Barral i Altet 2015, 29.

I am grateful to Herbert Leon Kessler, Wilfred E. Keil and Jessica N. Richardson for reading the text and the useful suggestions. Of course, any mistake is my responsibility.

Open Access. © 2019 Stefano Riccioni, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-010

In Rome, no façade is decorated with sculptures, as is typical of the European Romanesque, but in the twelfth century, the porticoed atrium appears; as we shall see, it is a significant element for the artistic strategies of the reformed Church.

1 Inscriptions Inside Buildings

The first-century roman *ara*, reused as an altar in the church of Santa Maria in Portico during the first year of Gregory VII's pontificate (1073–1085), marks the starting point of this phenomenon (Fig. 1).[10] The altar was adapted to its new use and setting through a sophisticated graphic project in which writing played the major part. The ancient inscriptions were replaced by a list of relics, with the addition of Gregory VII's dedication on three sides of the epistyle. The lettering of the two inscriptions displays notable affinities with captions on the front *folio* and *incipit* of the first Giant Bibles.[11] As is well known, the conception and execution of these manuscripts belongs to a real propaganda campaign, set in motion by ecclesiastical reformers.[12] A similar strategy was adopted shortly later by Pope Paschal II, who consecrated a Roman *ara*, reused as an altar in San Pantaleone.[13]

Rome flourished during the papacy of Paschal II. San Adriano al Foro, Santi Quattro Coronati, San Clemente, San Lorenzo in Lucina and San Bartolomeo all'Isola were all restored or entirely rebuilt under his reign.[14] In San Lorenzo in Lucina the most important inscription is placed on the papal throne, situated in the centre of the apse wall (Fig. 2).[15] The inscription on the front side of the backrest refers to the consecration of the church and the placing of relics in the main altar in 1112.[16] A contem-

10 *Giornata di studio su Santa Galla* 1991; Riccioni 2005, with bibliography. The altar is now in the parish church of Santa Galla in Rome.

11 In the Admont Bible, the inscription employs capitals which are well aligned and uniform in two *modules* (sizes), characterised by the letters *E*; *G*; *Q*; *R*; and *W*. The serifs of the letters are pronounced; "OR" is used as an abbreviation for *orum*; unions and ligatures are common, see Admont, Stiftsbibliothek, C-D, in Maniaci/Orofino 2000, 107–11. See also the Bible of Frederic of Geneva Genève, Bibliothèque publique et universitaire, lat. 1, in Maniaci/Orofino 2000, 111–114.

12 Ayres 1991; Maniaci/Orofino 2000; Condello 2005; Riccioni 2011b, 325f.

13 Riccioni 2005, 195f. The altar is now in the Capitolini Museum, see Manacorda 1978/80.

14 Claussen 2002a, 157–159; Hamilton 2010; Claussen 2016, 277–281.

15 Riccioni 2006, 3f., note 23; Claussen/Mondini/Senekovic 2010, 290–295, with bibliography.

16 ((signum crucis)) Tempo/re domni Pas/calis II pape anno / eius XIII Millesimo / Centesimo XII indictione / V VI Kalendas februarii p(er) / manus eiusdem pontificis / craticula super quam pro/cul dubio beatus Laurenti/us emisit spiritum de quoda(m) / altari veteri educta est cu(m) / duab(us) ampullis vitreis me/diis sanguine eiusdem / martiris que cum non/nullis dieb(us) videretur / a romano populo coram / eius multitudine p(er) ma/nus Leonis Hostiensis ep(iscop)i / sub hoc novo altari nono / K(a)l(endas) Februarii recondita est. Translation: "At the time of Pope Paschal II, in the year thir-

Fig. 1: Santa Maria in Portico, Altar of Gregory VII.

porary inscription, which contains the same information, is now placed in the porch built by Leo of Ostia, but was originally situated close to the altar.[17] The structure of the throne and the way the script on it is displayed are of particular interest. Two reused slabs, decorated with putti in tendrils of vine, which, according to Christian iconography, signify Jesus as a life-giving vine, serve as the arm rests.[18] The script completely covers the graphic space offered by the backrest of the throne, making it invisible when the pope was seated on the throne. It was only visible in his absence, and likely only readable to those located close to the choir, i. e. the priests. From afar the text embodied a symbolic presence.[19]

teenth year of his (pontificate), (year) 1112, the sixth day before the calends of February, the grate on which St Lorenzo was martyred along with two ampules of his blood were taken from an old altar in San Lorenzo. After being on display to the Roman people for a few days, Leo, cardinal bishop of Ostia, placed these relics in public under this new altar on the ninth day before the calends of February."

17 On the two inscriptions and their chronology, see Gandolfo 1974/1975, 212f.; Stroll 1991, 111f.; Riccioni 2006, 3f., note 23; Claussen / Mondini / Senekovic 2010, 278.

18 Ioh. 15, 1–8; Mt. 21, 33–41; Leonardi 1947.

19 For the discussion of a restricted presence of scripture and inscription see Frese / Keil / Krüger (2014).

Fig. 2: San Lorenzo in Lucina. Papal throne, backrest.

Fig. 3: San Clemente. Papal throne.

Quite the same strategy was carried out on the throne of San Clemente, commissioned by Anastasius, the cardinal who oversaw the building of the new church (1102–1125) (Fig. 3). However, instead of reusing images, the artist chose to reuse an inscribed stone slab. The dedication is displayed around the circular frame of the backrest (which has the same form as the throne of San Lorenzo in Lucina): ANASTASIUS PRESBITER CARDINALIS HUIUS TITULI HOC OPUS FECIT ET PERFECIT.[20] When the pope sat down, his back rested on the word MARTYR, a classical inscription, selected and reused on the back of the chair. The inscribed slab suggests a connection between Anastasius, the pope sitting on the throne, and the martyr, Clement, to whom the church was dedicated.

These inscriptions located in liturgical spaces inside dim, candlelit churches could only be seen by relatively few people. And they were most likely only read by members of the clergy.[21] Twelfth century Roman mosaics show the same tendencies

20 Translation: "Anastasius, cardinal presbyter of this *titulus*, has begun and finished this work." Riccioni 2006, 4 (note 25–27), 5, 8.

21 For building inscriptions with restricted presence in terms of space, time or person, see Keil 2014. For patron inscriptions, see Keil 2018.

to refer to antiquity and to use inscriptions to exalt the ideals of the church on a large scale.[22] Here again it seems clear that ancient images were selected consciously, and inscriptions were used to give them new meaning and to provide new functions and references that directed the viewer/reader. At San Clemente, for instance, the papal throne was also connected to the meaning of the apse mosaic.[23]

The majority of these texts were placed inside of the church, primarily in the choir or close to the sanctuary. They commemorated the consecration of the altar or the church, and sometimes referred to relics. In fact, throughout the city, the inscriptions seen most frequently were dedications of churches and lists of martyrs written on stones. These kinds of inscriptions increased significantly during the twelfth century.[24]

In Santa Maria in Cosmedin, consecrated by Pope Callixtus II in 1123, all the inscriptions are located in the symbolic area of the apse, in the *presbiterium* and the sanctuary (Fig. 4).[25] They are clustered around the papal throne with script on its circular back, similar to the throne at San Clemente but honouring the patron: ALFANUS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA.[26] Unlike the throne at San Clemente, however, the throne in Santa Maria in Cosmedin shows Roman imperial symbols. The back with the porphyry disc is typical of the *solium*, and the leonine heads are from late antique Roman *sellae*. The altar consisted of a great marble stone posed on a *labrum*—a bath tub—of oriental granite, dated to the time of Hadrian I (772–795). The dedication of the altar, recording the consecration of the church, is written on the altar table's fillet.[27] Here the arrangement of the epigraphic texts is closely linked to the liturgical spaces that marked the separation between the laity and the clergy. As in San Clemente, these inscriptions were only accessible to a small number of people; the relationship between the distance at which they had to be viewed and the form of script makes them a sort of private prayer. Moreover, the exposure of these inscriptions perfectly corresponds with the conceptual paradigm of "restricted presence" as Keil has pointed out.[28]

22 Riccioni 2011a.

23 The literature on the mosaic is vast. For a comprehensive bibliography, see Riccioni 2006; Croiser 2006; Riccioni 2011b, 341–344.

24 Favreau 1999. On lists, see the forthcoming publication of the first workshop of the project POLIMA (*Pouvoirs de la liste au moyen âge*), directed by Laurent Chastang and Laurent Feller, also containing Riccioni forthcoming.

25 Riccioni 2000.

26 Translation: "Alfanus did make (this work) for you, Virgin Mary."

27 ((signum crucis)) ANNO ML C XX III INDICTIONE I DEDICATUM EST HOC ALTARE PER MANUS DOMINI CALIXTI PAPAE II V SUI PONTIFICATUS ANNO MENSE / MAIO DIE VI ALFANO CAMERARIO EIUS DONA PLURIMA LARGIENTE. Translation: "In the year 1123, first indiction, this altar was dedicated by the hand of Callixtus II pope, the fifth year of his pontificate, on the sixth day of the month of May. The chamberlain Alfanus made many gifts." See Riccioni 2000, 145f., with bibliography.

28 Keil 2014. More exactly, this case corresponds with the concept of "restricted presence in term of person".

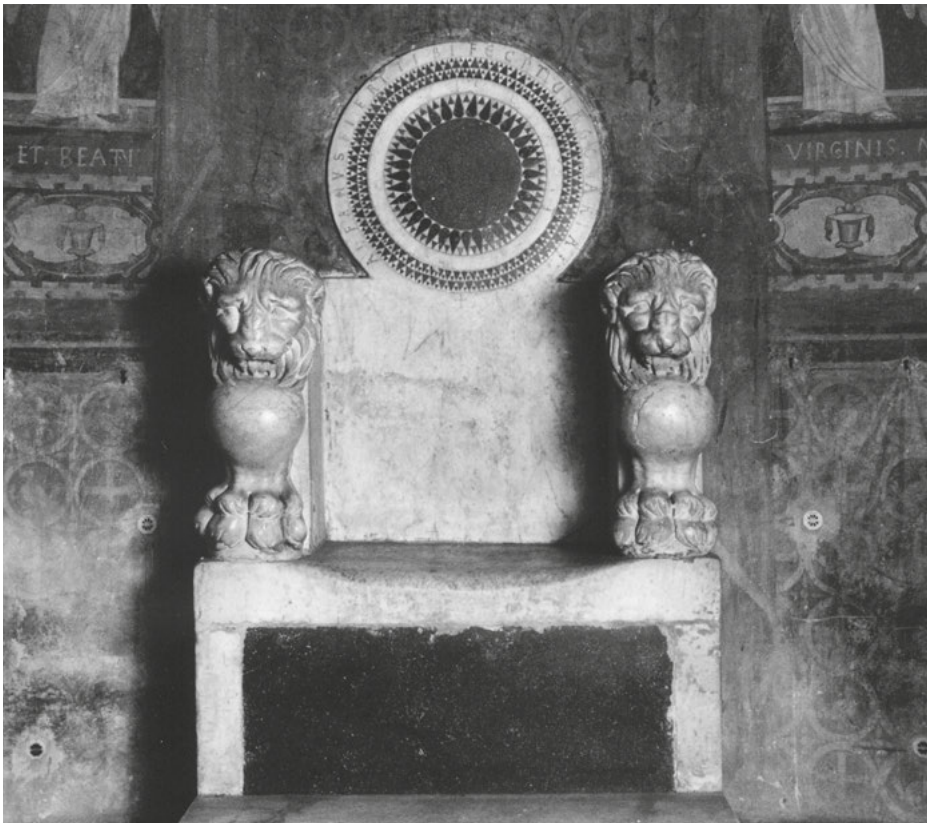


Fig. 4: Santa Maria in Cosmedin. Papal throne.

2 Inscriptions on the Architrave: Santa Pudenziana and Sant'Apollinare

In Rome, the first inscribed doors, more precisely the door frames of Santa Pudenziana and Sant'Apollinare (now in the Vatican Grottoes), display a sophisticated visual language. These are works that can only be compared to one another and manifest an evident renewal of antiquity. Shortly thereafter, the doors of San Bartolomeo all'Isola and San Lorenzo in Lucina are already devoid of figurative elements. The first two examples are the most discussed, as their decoration has given rise to different hypotheses.

The marble frieze belonging to the entrance of the medieval church of Santa Pudenziana is today located on the architrave above the main entrance, as a result of a reworking by Francesco da Volterra in the sixteenth century, and was again modified

during the restorations of the nineteenth century.[29] The portal frame is surrounded by vine scrolls and displays the images of St Pastor, St Pudentiana, the cross-bearing Lamb, St Praxedis and St Pudens, each inserted in a *clipeus*. The *imagines clipeatae* of Pudentiana, Praxedis and the Lamb have been placed above the door, in a position not too different from the original disposition, while Pastor and Pudens, as indicated by the direction of the flower clusters, were placed on the jambs on either side of the door. The border of each *clipeus* contains a rich epigraphic commentary in leonine hexameters.

In the border of the *clipeus* of St Pastor:

((signum crucis)) S(AN)C(T)E PRECOR PASTOR P(RO) NOBIS ESTO ROGATOR.
((signum crucis)) HIC CUNCTIS VITE PASTOR DAT DOGMATE S(AN)C(T)E.[30] (Fig. 5)

In the border of the *clipeus* of St Pudentiana:

((signum crucis)) P(RO)TEGE PRECLARA NOS VIRGO PUDENQ(UE)TIANA.
((signum crucis)) VIRGO PUDENQ(UE)TIANA CORA(M) STAT LA(M)PADE PLENA.[31] (Fig. 6)

In the border of the *clipeus* of the Lamb:

((signum crucis)) MORTUUS ET VIVUS IDEM SU(M) PASTOR ET AGNUS.
((signum crucis)) HIC AGNUS MUNDU(M) RESTAURAT SANGUINE LAPSUM.[32] (Fig. 7)

In the border of the *clipeus* of St Praxedis:

((signum crucis)) NOS PIA PRAXEDIS PRECE SA(N)C(TA) S(AN)C(TI)FERA DEDIS.
((signum crucis)) OCCURRIT SPONSO PRAXEDIS LUMINE CLARO.[33] (Fig. 8)

In the border of the *clipeus* of St Pudens:

((signum crucis)) TE ROGO PUDENS S(AN)C(T)E NO(S) PURGA CRIMINA TRUDENS.
((signum crucis)) ALMUS ET ISTE DOCET PUDENS AD SIDERA CAELES.[34] (Fig. 9)

29 Parlato/Romano 2001, 125f.
30 Translation: "We pray to St Pastor, that he be intercessor in our favour. This Pastor/Shepherd (of life) give to everyone his holy precepts of life."
31 Translation: "Protect us, eminent Pudentiana. The virgin Pudentiana stands before us with a full lamp."
32 Translation: "Dead and alive I am at the same time Pastor/Shepherd and Lamb. This Lamb redeems the world fallen (in sin) with his blood."
33 Translation: "Pious Praxedis, bearer of holiness, through your holy prayer give us (salvation). Praxedis goes to receive the groom with the lamp on."
34 Translation: "Please, St Pudens, purify us by removing the sins. This magnificent Pudens teaches the route to heaven."

Fig. 5: Santa Pudenziana. Architrave. St Pastor.

Fig. 6: Santa Pudenziana. Architrave. St Pudentiana.

Fig. 7: Santa Pudenziana. Architrave. Lamb.

Fig. 8: Santa Pudenziana. Architrave. St Praxedis.

Fig. 9: Santa Pudenziana. Architrave. St Pudente.

Pudentiana and Praxedis are portrayed as the wise virgins of the Gospel of St Matthew,[35] who maintain full lamps. The allusion to the parable also extends to the symbolic meaning of the doors that remain open only to the virgins with lighted lamps, but closed to the foolish virgins, that is, the faithful who have not been diligent.

Bruno of Segni quoted the parable in his commentary on the Gospel of St Matthew,[36] connecting the virgins to the Kingdom of Heaven but also to *Ecclesia*. He considers the lighted lamps as *bona opera*, because in the Church the wise virgins mean *prudentes et iustos*, but the foolish virgins mean *vanos et fatuos*.[37]

35 Mt 25,1–13.
36 Bruno Signinus, *Commentaria in Matthaeum*, CI, Patrologia Latina 165, cc. 277A–279B; Bruno Signinus, *Sententiae*, II, *De ornamentis ecclesiae*, c. III, s. IV, *De virginibus*, Patrologia Latina 165, cc. 1073B–1075B; Bruno Signinus, *Expositio de muliere forte*, Patrologia Latina 164, 1231B.
37 Bruno Signinus, *Commentaria in Matthaeum*, CI, Patrologia Latina 165, c. 277C.

A marble strip below the upper frame of the architrave contains the inscription:

> Ad requie(m) vit(a)e cupis o tu q(uo)q(ue) venire
> en patet ingressu(s) fueris si rite reversu(s)
> advocat ipse q(ui)de(m) via dux et ianitor ide(m)
> gaudia p(ro)mittens et criminaque q(ui) remi(t)tens.[38]

The text is a learned and sophisticated composition, inspired by the example of the classics, as is also evident from the use of the leonine hexameter. Moreover, and not marginal for the historical artistic issues, here we find the use of metaplasm, not the *tmesis* (parts of a compound word separated by another word) that Ferrua noted.[39] In the classical conception of the figures of discourse, the application domain of metaplasm is above all the poetic one: metric needs or poetic license motivate such phonological graphic transformations to which the lexical unit could be submitted in the literary code.[40]

In the case of the second verse, metaplasm is used to isolate the present participle *pudens* within the name Pudentiana, which is an epithet perfectly matching the noun *virgo*, referring to the Madonna. The Madonna is *virgo preclara*, Pudentiana is *virgo pudens*. The metaplasm is also used to allegorize the name of Pudentiana as used in classical and medieval literature.[41]

The metaplasm occurs twice: *cardiq(ue)nalis*; *Marcelliq(ue)ani*, on the inscription mentioning the consecration of the Chapel of St Pastore (Fig. 10).[42] The epigraph refers

38 Translation: "Even you, who wants to come to the peace of life, enter here, the door is open if you return ritually. The one who calls is himself the way, the guide and the guardian who promises joys and forgives sins." *Crimina qui(que)* instead of *criminaque q(ui)*.

39 Ferrua 1996, 494, 499.

40 Giannini 1994.

41 Curtius 1953, 459–500; Mastandrea (2011), 147–156. Thanks to Claudio Mastandrea for his suggestions on this topic.

42 Tempore Gregorii septeni praesulis almi, / praesbiter eximius praeclaris vir Benedictus / morib(us) aecclesiam renovavit funditus istam / quam consecrari sacer idem cardiq(ue)nalis / eiusdem san<ct>ae fecit sub tempore papae / Augusti mensis septeno nempe Kalendis / nomine Pastoris precursorisq(ue) iohannis. / {F} De cruce veste Dei locus hic est s(an)c(tu)s haberi / cui pars de sancti sociatur veste Ioh(ann)is ev(an)g(e)l(istae) / martyris et Stephani papali nomine primi / martyris et papae Felicis honore secundi / nec minus Hermetis prefecti martiris urbis / et Tranquillini, Marci, Marcellini Marcelliq(ue)ani / vac. 2.r / Horu(m) reliquis constat locus iste celebris hinc et multor(um) possemus nota quor(um) / dicere si tabula locus illis esset in ista. Nos meritis hor(um) redeamus ad alta polor(um). See Riccioni 2008. Translation: "At the time of benign Bishop Gregory VII, Benedict, distinguished priest, excellent man, has renewed this church from its foundations. (Benedict) himself, a consecrated cardinal, made the church consecrated, at the time of the same holy pope, the seventh day before the first of August, in the name of Pastor and of the precursor John. Because of the cross and the garment of God, this place must be considered holy; united with them in this place are also part of the garment of St. John

Fig. 10: Santa Pudenziana. Consacration inscription of S. Pastore Chapel.

to the reconstruction of the *ecclesia* and its consecration by Benedict (cardinal presbyter from 1077 on), during the pontificate of Gregory VII (1073–1085), on the "seventh day before the calends of the month of August" (23 July). Relics are remembered in the central part of the text. The final formula exalts the place's sanctity effected by the relics, also referring to those not mentioned due to the lack of space, and brings an invocation to be able to ascend to heaven through the merits of the saints kept in the church. The first part of the text is in hexametric verse while the invocation of the last two lines is in prose.

The use of metaplasm in epigraphy is very unusual, not only for inscriptions executed in Rome, and allows us to hypothesise that the author of the text was the same person as the author of the slab and the architrave and by that measure means that these works were executed during the same period.[43]

This hypothesis is confirmed by palaeographic evidence. The graphic style of the inscriptions on the slab and the architrave could be defined as "Gregorian" or "reformed", since they have numerous stylistic features in common and, moreover, reveal graphic similarities to other coeval epigraphs, produced above all (but not exclusively) during the pontificate of Gregory VII: squared *E*; *G* with broken and

the Evangelist martyr, and of Stephen, the first martyr (worthy) of the name of pope, and by honour of Pope Felix II, and also of Hermes prefect, martyr of Rome, and of Tranquillinus, Mark, Marcellinus and Marcellianus. This place is famous for the saints' relics. Were there space on this stone, we could list say the names of many of them. Through their merits, may we reach the summit of the heavens."

43 For this hypothesis, see also Fratini 1996, 62, 64.

squared internal curl; *O* and *Q* in the shape of a drop; *V* = *U*; the use of small letters.[44] Moreover the portals of Santa Pudenziana and of Sant'Apollinare are the only ones that use two successive and intertwined *V*s, in the form of *W*, as in the inscription on the altar of Santa Galla.

The elegant square capital script with its geometric and monumental graphic forms creates a continuity with the classical tradition, as suggested by the ideological orientation of the Roman Church during Gregory VII's papacy. The portal of Santa Pudenziana, therefore, can be plausibly anchored in the eleventh century.[45]

As mentioned, for palaeographical and art-historical reasons, the portal of Santa Pudenziana has been associated with that of Sant'Apollinare, probably used in San Pietro in the Vatican,[46] built in the trilithon system, consisting of two monolith door jambs and an architrave.

The inscriptions are displayed on frames circulating the saints and Christ in Majesty:

> ((signum crucis)) Ad me ponderibus press[i rec]reabo venite. Sum requies tran-[quil]la Deus sum vita beata.[47] (Fig. 11)

On the right jamb, around St Peter, also in a circular frame, the epigraph:

> [((signum crucis))] Chr(ist)i iam fidei docto satis Apolena[ri sume rav]enn[atum Petrus inquit p]on[tificatum].[48] (Fig. 12)

On the left jamb around St Apollinare, according to the layout identical to the previous ones:

> [((signum crucis)) Tu qui cum Petro Deus omnipotens operaris] preceptore meo mecum nec non operare.[49] (Fig. 13)

44 See for example: the altar of Santa Galla—the use of double *V* = *W*; the *chartae lapidariae* of San Saba and of Santi Giovanni e Paolo; the list of relics of San Biagio della Pagnotta; the architrave of Sant'Apollinare.

45 This chronology has been suggested more recently by Angelelli 2010, 166–167, 306.

46 Gandolfo 1985, 534, according to Grimaldi/Niggl 1972, 50, suggests Vatican Basilica's Porta Ravenniana, on the left side, introducing to the central nave and dedicated to the people of Ravenna; Bottari 1988, 10 f., suggests Porta Guidonia, on the right side of the Vatican Basilica; Fratini 1996, 64.

47 Translation: "You who are oppressed by burdens come to me, I will refresh you. I am the quiet rest, I am God, life and salvation."

48 Translation: "Peter, expert enough of the faith of Christ, says to Apollinare: take the pontificate of the Ravenna people."

49 Translation: "Almighty God, you who act with Peter, my guide, act also with me."

Fig. 11: Sant'Apollinare. Architrave. Christ in majesty.

Fig. 12: Sant'Apollinare. Right jamb. St Peter.

Fig. 13: Sant'Apollinare. Left jamb. St Apollinare.

The account of a final inscription on the architrave, handed down by Ugonio, is not considered reliable.

According to Francesca Bottari's studies, the inscriptions refer to a dispute between the Church of Ravenna and the Roman Church, which was being concluded in the early years of the twelfth century, the same time period in which Bottari places the execution of the frame.[50] The conflict can be found in the inscription in which

50 Bottari 1988, 12.

Peter orders (*inquit*) Apollinare to take the pontificate of Ravenna, thus evoking the third proposition of *Dictatus Papae* in which Gregory VII affirms the superiority of the successor of Peter on the ministers of the dioceses.[51] But in this case the text of the inscription goes beyond the theocratic authority affirmation of the Roman church over the dioceses.[52] In fact, the recipient of the lintel's political message can be identified with Wibertus, archbishop of Ravenna, elected antipope with the name Clement III (1080/84–1100) during the papacy of Gregory VII.[53] The first archbishop of Ravenna (Apollinare / Wibertus / Clement III) must be subject to the first bishop of Rome (Peter / Gregory VII).[54] The architrave must therefore date back to 1084, the year in which Gregory VII definitively abandoned Rome.

A further element that connects these architraves to the Roman artistic production of the eleventh century is the image inserted in the *clipaeus* (*imago clipeata*), used in the representation of St Clement, below the scene of the miracle of Chersonesus in the lower church of San Clemente[55] and also in the image of Christ on the apse mosaic of the upper church (Fig. 14). These portraits refer to the papal portraits that once adorned the early Christian basilicas of San Pietro in the Vatican and San Paolo fuori le mura,[56] but they can also be related to the specific funerary use of the *imago clipeata*.[57]

According to Fratini, it is possible to associate the figurative decoration of these architraves with a series of spurious works dating from the second half of the eleventh century to the beginning of the twelfth century recalling Early Christian models: the columns of Cave and Trinità dei Monti, the portal of Santa Maria in Cosmedin, the *hagiasma* of Grottaferrata, the oldest parts of the portal of San Domenico in Narni, the *gradino* ("step") signed by Uvo in San Cosimato di Vicovaro, the *gradino* ("step") of San Giovanni a Porta Latina and, according to Claussen's recent studies, the altar of Santa Maria in Cappella.[58]

Claussen identifies a common culture as the base of all these works—inspired by Roman classicism—and a common type of relief, characterized by the graphic sign, although there is a notable contrast between the plasticity of the Roman portals and the flat relief of the other artefacts. Moreover, considering the fact that, in Rome, figurative sculpture made of marble disappears around 1100 and is replaced by Cosmatis'

51 *Quod ille solus possit deponere episcopos vel reconciliare*, see Henderson 1910, 366.
52 Bottari 1988, 12.
53 Longo/Yawn 2012.
54 Fratini 1996, 64.
55 Filippini 1999, 193; Filippini 2002, 113f.; Filippini 2006, 246. Gerhard Wolf suggested an interesting comparison between the portrait of Pope Clement and the lost clipeate image of John XIII (972 d.), once in his tomb in San Paolo fuori le mura, now known through a seventeenth-century copy, see Wolf 1993, 331–333.
56 On papal portraits in both basilicas, see De Bruyne 1934.
57 Herklotz 1990, 149–151.
58 Claussen 2007; Claussen 2014, 59f.

Fig. 14: San Clemente, lower church. Miracle of Chersonesus. Image of Saint Clement.

aniconic production, Claussen hypothesizes the existence of an art form linked to Clement III, suddenly interrupted after the antipope's death, and replaced by aniconic art during the papacy of Paschal II (1099–1118).[59] Gandolfo has rejected this hypothesis.[60]

The univocal term "Gregorian", meaning the movement that led to the ecclesiastical reform, has long been rejected by historiography.[61] It is impossible to identify a unitary mark, converging into action within the various components of the Church. The Reform consisted of a series of reforms of ecclesiastical structures that were dialectically combined, producing a radical change, which was not the result of a pre-established project and had no single root. Likewise, Church Reform art, if understood as a pre-established artistic project, inspired and managed by the Pope (Gregory VII),

59 Claussen 2007, 62–66.
60 Gandolfo 2007; Gandolfo 2016, 261f. See also Riccioni 2011b, 323f.
61 The univocal reading of the Church Reform under Gregory VII is due to Fliche 1940. Corrections to this hypothesis, among others, by Violante 1959; Capitani 1965; Capitani 1990; Cantarella 2006; D'Acunto 2006.

has never existed.[62] In fact, the Reform art also consisted of a series of events dialectically combined, which produced a unitary result in the renewal of visual language.

During the reforms of the Church, particularly in Rome, numerous ecclesiastical buildings were restored and / or rebuilt and some of them were also provided with new decorations. In these cases, artistic forms were commonly characterized by: the recovery of models inspired by antiquity (without particular distinctions between Roman classicism, Carolingian and / or Ottonian renewals);[63] the narration through images and writings organized according to rhetorical rules and oriented toward educational use;[64] the graphic elaboration of a writing that formally refers to the classical capital.[65]

Thus, figurative sculpture in Rome existed during the papacy of Gregory VII when art and script (text and image), and, of course, also sculpture (and selected *spolia*) were used to affirm spiritual and political messages connected to the Church Reform. However, the same artistic forms were probably also used by Antipope Clement III after the death of Gregory VII, maintaining continuity with the past. In fact, even though Gregory VII and Clement III expressed different political positions and beliefs, they spoke the same language. This language was adopted until the end of the eleventh century, which was probably connected with the Antipope's policy. Figurative art was thus replaced by aniconic decoration created by the Cosmati, linked to the affirmation of the Church Reform during the papacy of Paschal II.

3 Inscriptions Above the Doors

In San Lorenzo in Lucina and in San Bartolomeo all'Isola, both inscriptions were renewed during the papacy of Paschal II. Noticeably, decoration is absent, and the inscriptions are written directly on the lintel over the door. In S. Lorenzo in Lucina the inscription reads:

62 Having posed the question in these terms, the recent historiography is unanimous in recognizing that is not possible to speak of the art of the Church Reform, see Gandolfo 1989; Sukale 2002; Pace 2007; Kessler 2007, with a different approach; Barral i Altet 2010; Gandolfo 2016, 261–268; Claussen 2016, 276.

63 Toubert 1970; Kitzinger 1972a; Kitzinger 1972b; Claussen 1992. For an overview of this topic, see Riccioni 2011b, 321–324.

64 According to Kessler 2007, 36: "Gregorian theory of art [...] is based firmly on traditional, indeed banal, discussions of images, it accepted church decoration as an instrument of pedagogy, conversion, and spiritual elevation." On the art production during Church Reform based on rhetorical rules, see Riccioni 2006; Riccioni 2011b, 328.

65 On capital letters in the Giant Bible, see Supino Martini 1988; Larocca 2011, 62–64; on capital letters in public lettering Petrucci 1993, 7–9; Supino Martini 2001; Riccioni 2007.

Fig. 15: San Lorenzo in lucina. Door. Inscription.

Fig. 16: San Bartolomeo all'isola. Door. Inscription.

((signum crucis)) Porte quas cernis facte de rebus adeptis
pre(s)biteri Petri constant cu(m) postib(us) ipsis
quem dignare tuis Deus associare beatis.[66] (Fig. 15)

The inscription, which long remained hidden by dirt, appeared after cleaning. The text, in leonine hexameters, commemorates a certain Peter *presbiterus* (priest) responsible for the execution of the portal, probably dating to the same time as the altar consecration.[67] The verses are an example of erudite poetry, as is confirmed by the expression *postibus ipsis* used by Lucretius and Valerius Flaccus.[68]

Palaeographic analysis reveals a chronological proximity to the epigraphs of Leo and Paschal II, now located in the portico. The capital script is carried out in square shapes and slightly elongated, the incision is executed with a thin groove. The executions of *B*, *P*, and the curvatures of the letters as they approach the arc of a circle are also related.

The inscription of San Bartolomeo all'Isola has a similar presentation (Fig. 16).[69] The first part of the text is carved into the upper strip of the main portal. It recalls the donation of the relics by Otto III and the consecration of the church in 1113 by Paschal II:

Tertius istorum rex transtulit Otto piorum corpora quis domus haec sic redimita viget. Anno d(omi)nic(i) inc(arnationis) Mill(eno) C(enteno) XIII ind(ictione) VII m(ensis) Ap(ri)l(is) d(ie) IIII t(em)p(o)re P(a)sc(a)l(is) II p(a)p(ae).[70]

66 Translation: "The door you see is made with materials collected by the priest Peter. It is strong in its jambs. God consider him worthy to be joined to your saints."
67 Claussen/Mondini/Senekovic 2010, 283f.
68 Lucretius, *De rerum natura*, 3, 369; Valerius Flaccus, *Argonautica*, 2, 168, see *Musisque Deoque. Un'archivio digitale di poesia latina*. http://www.mqdq.it/public/index.
69 Claussen 2002b, 135f, with bibliography.
70 Translation: "King Otto III, transferred the bodies of these pious (men) into this house which, embellished, flourishes again. Year 1113, seventh indiction, fourth day of the month of April, at the time of pope Paschal II."

The inscription is displayed horizontally and shortly vertically along the architrave. The letters are written in Romanesque majuscule; as they are small, they are difficult to read from afar. Some letters are clearly influenced by manuscript writing: the increasing circulation of books even at the time of Paschal II is especially evident in the letter *A* with the left slash undulated and ending with a curl, in the uncial letter *M* (similar to a reversed omega), and in the uncial letter *U*.

The second part of the text continues on the door frame, written in larger letters: QUE DOMUS ISTA GERIT SI PIGNERA NOSCERE QUERIS CORPORA PAULINI SINT CREDAS BARTHOLOMEI.[71]

The palaeographic features are the same as in the architrave inscription: librarian *A*; *O* and *Q* close to the shape of a drop; uncial *U*.[72] In this case the text renders the meaning of the upper inscription more precisely. The text produces further evidence of the presence of both Saint Paulinus and Saint Bartholomew in the church.

The inscription on the upper lintel of the door has not been added to an older door in order to confirm the presence of the relics in the church, as has been suggested.[73] In fact the door is similar to other works made by *marmorarii romani*, dating back to the first half of the twelfth century;[74] and the inscription has a layout similar to that of the door of San Lorenzo in Lucina, also consecrated during Paschal II's papacy. Moreover, the inscription's layout seems to have been conceived in relation to the lintel's graphic space. The first part of the inscription is arranged symmetrically on the upper frame,[75] with small letters, and corresponds with the intention to affirm the presence of the relics. Therefore, it is possible that it was carried out in response to the beginning of the construction of the new cathedral of Benevento in 1112, which claimed possession of the relics of the apostle Bartholomew,[76] thus denying that they had been transported to Rome by Otto III.[77]

Even though these inscriptions are placed outside the church and were potentially accessible to a wider audience, they can hardly be read from a distance. The text is not only closely linked to the monument, but also does not seem intended to reach out to a wider public. The "exposed" text remains incorporated by the monument.

71 Translation: "If you want to know which relics are preserved in this church, believe that they are the bodies of Paolinus and Bartholomew."

72 Letter *A* written under the letter *T*; links: *ME*, *NE*, *EU*.

73 Hypothesis suggested by Gandolfo 2007, 167f.

74 Claussen 2002b, 146–149.

75 The beginning and the end of the text are at exactly the same height on the two jambs.

76 Falcone di Benevento 1998, 5; Bove 1999, 31.

77 Gandolfo 2007, 167f. Otto of Freising reports that the relics of Saint Bartholomew were brought to Rome by Otto II (not Otto III), Otto Frisingensis 1961, VI, 25, 470; on the contrary, the *Chronicle of Montecassino Abbey* reports that Otto III was deceived by the Beneventans because they gave him the relics of Paolinus of Nola and not those of the apostle, see *Chronica Monasterii Casinensis* 1981, II, 24, 208–209.

The choice not to create a dedicated graphic area for the text emphasizes this strong connection, subordinating the text to the monument and conditioning the letters' small size with the result of showing and hiding the text. The larger letters of the second inscription seem to be directed to a broader public.

4 Inscriptions on the Porticoed Atriums

After the Concordat of Worms (1122), the official script of the Roman Church changed from classicizing capitals to Romanesque majuscules.[78] During the papacy of Callixtus II, imperial manifestation of the triumphant Church replaced the Benedictine *restauratio*.[79] In the same years, porticoed atriums appeared as a feature of new churches, but were also added to older foundations.[80] In front of each important church, a portico was added with an architrave modelled on that of San Crisogono. Porticoes were mostly built to showcase the reformed Roman Church and the architrave served as the space where the assertion was explicitly expressed in writing.[81]

This is important: the porticoes extended ecclesiastical space into the urban fabric of the city. The new constructions adopted the ionic colonnade and the architrave used in Late Antiquity for the interior of Early Christian basilicas, among which Santa Maria Maggiore formed a model of particular symbolic significance.[82] Just as the reuse of older architectural fragments or *spolia* characterized the liturgical furnishings in the interiors of these buildings, the new portico form, often displaying a monumental public inscription, marked their exteriors. This was the case with the reconstruction of the basilica of San Crisogono in Trastevere, which was a Romanesque model of the triumphant Church.[83] The plan follows the scheme of the great basilicas of Rome: St Peter and San Giovanni in Laterano, with the apse at the west, the transept intervening between the apse and the longitudinal block of nave and aisles, and the central nave separated from the aisles by columns.[84]

The porticoes provided new spaces for public lettering. Moreover, these inscriptions were large and contained complex, sophisticated and political texts, not exclu-

78 Riccioni 2007.
79 Claussen 2016, 282–284.
80 This practice was also adopted in civic buildings, with a specific interest in reusing *spolia*. See Pensabene (2008), 72.
81 Claussen 2002, 161–163.
82 Pensabene/Pomponi 1991/1992, 342.
83 A list of porticoes built after the example of San Crisogono is given in Claussen 2002a, 214, note 51; Claussen 2002b, 394–404. For an overview of Cosmatesque porticoes, see Pensabene/Pomponi 1991/1992.
84 Claussen 2002a, 162f.

sively related to the monument. Instead they focused more on the sacralisation of urban space, one of the features of medieval art in Rome.

At Santa Maria Maggiore itself, Eugenius III (1145–1153) had a dedicatory inscription placed on the architrave of the narthex with an invocation to Mary, who is celebrated as *via*, *vita* e *salus*.

> Tertius Eugenius romanus p(a)p(a) benignus optulit hoc munus virgo Maria tibi que mater Christi fieri merito meruisti salva perpetua virginitate tibi es via vita salus totius gl(ori)a mundi da venia(m) culpis virginitatis hono[s].[85] (Fig. 17)

Fig. 17: Santa Maria Maggiore. Inscription from porticoed atrium.

In this way, the pope established a direct link between his restoration works, the Virgin, and an important icon kept in the basilica.[86] The inscription ran along the trabeation of the portico until Gregory XIII had the ambulatory built in 1575. Once again, the font was an elegant library majuscule that can be defined as an epigraphic display script taken from the models of the Giant Bibles.

This type of elegant library majuscule that reproduces the display majuscule of contemporary liturgical manuscripts, in particular the script of the frontispieces of the Giant Bibles, is also found on the trabeation of the portico of the church of Santi Giovanni e Paolo al Celio,[87] where the text in leonine hexameters commemorates Car-

85 Translation: "Eugenius III, the Roman pope, willingly brings this gift to you, Virgin Mary, you who truly deserved to be the Mother of Christ and perpetually preserved your virginity. You are the way, the life, the salvation, and the glory of the entire world. Oh honor of virginity, grant forgiveness for sin", see Kessler/Zacharias 2000, 132.

86 On the icon of Santa Maria Maggiore and the inscription, see Wolf 1990, 173f.

87 The letters *D*, *P*, and *R* look like the ones from the famous Bible maintained in the Medici collection in the Laurentian Library in Florence, Laur. Plut. 15.19, f. 1*v*, see Riccioni 2007, 146.

dinal Presbyter Giovanni dei Conti di Sutri (1151–1180), who dedicated the church to the holy martyrs John and Paul (Fig. 18).

> Presbiter ecclesie romane rite Iohannes
> hec animi voto dona vovendo dedit
> martiribus Christi Paulo pariterque Iohanni
> passio quos eadem contulit esse pares.[88]

Fig. 18: Santi Giovanni e Paolo al Celio. Trabeation of the portico with dedicatory inscription.

It seems clear that the display of these inscriptions was as important as the porticoes they graced. Writing in the scripts used in the most sumptuous Bibles and liturgical manuscripts was like displaying a kind of "banner" of the Church of Rome for those who might recognize the link to manuscript culture.[89]

The most striking example was the inscription on San Giovanni in Laterano, now in fragments on the wall of the cloister, and recorded in an engraving of 1693.[90] The

88 Translation: "Presbyter Giovanni, consecrating these gifts to the soul's prayer according to the rite of the Roman Church, dedicated to the martyrs of Christ, Paul and John, which the same suffering made equal." On the inscription, see Forcella, 1869–1884, vol. 10,5, no. 1; Claussen 1987, 32, note 182. The portico is dated at 1180, see Claussen/Mondini/Senekovic 2010, 91.
89 For the relationship between book, handwriting and epigraphy, see Debiais 2013.
90 Ciampini 1693, 10–13, tavv. I–II.

dating of the inscription has been contested, but it is likely to have been produced at the end of the twelfth century (Fig. 19).[91]

Dogmate papali datur ac simul imperali
quod sim cunctarum mater caput ecclesiarum
hic Salvatoris celestia regna datoris
nomine sanxuerunt cum cuncta peracta fuerunt
quesumus ex toto conversi supplice voto
nostra quod hec aedes tibi Christe sit inclita sedes.[92]

Fig. 19: San Giovanni in Laterano. Inscription from porticoed atrium.

The inscription was done in a particularly elegant library majuscule, with squared-off modules; of all the inscriptions treated here, it is the closest in form and disposition to the scripts and incipits of luxury liturgical manuscripts.

91 For a thirteenth-century dating, see Gandolfo 1983, 73f.; Pomarici 1990, 64f. For a twelfth-century dating, see Claussen 1987, 22–26; Herklotz 1989, 38, 45f.; De Blaauw 1994, 207; Paravicini Bagliani 1998, 32–68; Herklotz 2000, 161. For a recent interpretation of the inscription, dated at the end of twelfth century, see Claussen 2008, 84–88; Riccioni 2011c, 453–455.

92 Translation: "By the will of the emperor and the pope, I am to be the mother and head of all churches. In Christ's name, He who gives all the kingdoms of heaven. This they decreed once all was brought to completion. Now truly converted, we humbly pray, that this our house, Oh Christ, may be your fitting seat." Transcription from De Rossi 1861–1888, 2, 322; Herklotz 2000, 193; Claussen 2008, 84.

The text refers to the pope, *vicarius Christi*, linking him explicitly to both imperial and Christian Antiquity through the evocation of the Donation of Constantine. The inscription refers to the church as *cunctarum mater caput ecclesiarum*, suggesting its primacy even over San Pietro itself.

If we move from the porticoes towards the city, it is clear that sacred authorities also worked to lay claim to major ancient monuments, and perhaps especially to the two surviving ancient triumphal columns.

5 Conclusions

During restorations of ancient buildings and objects, but also in new constructions, script was used to upgrade *spolia* as meaningful objects: Rome was renewed by bringing ancient materials together to create new forms and new meanings. In doing so, the Church moved texts from the shadows inside buildings to the bright open spaces for a larger public. Inscriptions in liminal spaces such as on doors, portals and porticoed atriums helped to transform the image of Rome. After a long struggle with the Empire, the Church finally affirmed its supremacy through a visual strategy strongly linked to the written word and its circulation in manuscripts. Thus, public lettering throughout Rome relied on graphic forms derived from clerical scripts, used layouts that recalled book practice, and carefully distinguished among "reading" publics. This can be considered one of the most significant expressions of the art of the reformed Church, consisting of a series of events dialectically combined, which have produced a unitary result in the new visual language.

Bibliography

Angelelli, Claudia (2010), *La basilica titolare di S. Pudenziana. Nuove ricerche*, Città del Vaticano.

Armellini, Mariano / Cecchelli, Carlo (1942), *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2 vols., Roma.

Ayres, Larry M. (1991), "Gregorian Reform and Artistic Renewal in Manuscript Illumination: The 'Biblia Atlantica' as an International Artistic Denomination", in: *Studi Gregoriani* 14, 145–152.

Barral i Altet, Xavier (2005), "Les images de la porte romane comme un livre ouvert à l'entrée de l'église", in: Marielle Hagemann and Marco Mostert (eds). *Reading Images and Texts. Medieval images and Texts as Forms of Communications* (Papers from the third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht 7.–9. december 2000), Turnhout, 527–543.

Barral i Altet, Xavier (2010), "Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico", in: *Hortus artium medievalium* 16, 73–82.

Barral i Altet, Xavier (2015), "Incorniciare la porta della chiesa come con un avorio marmoreo: la formulazione del portale romanico a Roma (XI–XIII secolo)", in: Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi and Carlo Costantini (eds.), *Il potere dell'arte nel Medioevo: studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma, 23–38.

Bawden, Tina (2014), *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4), Köln / Weimar / Wien.

Bottari, Francesca (1988), "La cornice di S. Apollinare custodita nelle Grotte vaticane", in: *Palladio*, 1 (2), 5–14.

Bove, Francesco (1999), "L'architecture de la cathedrale de Bénévent", in: Thomas Forrest Kelly (ed.), *La cathèdrale de Bénévent*, Gand-Amsterdam, 17–43.

Cantarella, Glauco Maria 2006, "Il papato e la riforma ecclesiastica del secolo XI", in: *Riforma o restaurazione? La cristianità nel passaggio dal primo al secondo millennio: persistenze e novità* (Fonte Avellana, 29.–30. agosto 2004), Negarine di S. Pietro in Cariano, 29–50.

Capitani, Ovidio (1965), "Esiste un' 'età gregoriana'?", in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 1 (1965), 454–481.

Capitani, Ovidio (1990), *Traduzione ed interpretazione. Dialettiche ecclesiologiche del secolo XI*, Roma.

Ciampini, Giovanni Augusto (1693), *De sacris aedificis a Constantino Magno constructis. Synopsis historica*, Roma.

Claussen, Peter C. (1987), *Magistri doctissimi romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus cosmatorum I), Stuttgart.

Claussen, Peter Cornelius (1992), "*Renovatio Romae.* Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert", in: Bernhard Schimmelpfennig (ed.), *Rom im Hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*, Sigmaringen, 87–125.

Claussen, Peter C. (2002a), "Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, *spoliae*", in: *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, a cura di M. Andaloro and S. Romano, Milano, 151–174.

Claussen, Peter C. (2002b), *Die Kirchen der Stadt in Rom im Mittelalter 1050–1300, A-F* (Corpus Cosmatorum II, 1), Stuttgart.

Claussen, Peter C. (2007), "Un nuovo campo della storia dell'arte. Il secolo XI a Roma", in: *Roma e la Riforma gregoriana* 2007, 61–84.

Claussen, Peter C. (2008), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300. San Giovanni in Laterano* (Corpus Cosmatorium II, 2), Stuttgart.

Claussen, Peter C. / Mondini, Daniela / Senekovic, Darko (2010), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300. S. Giacomo alla Lungara bis S. Lucia della Tinta* (Corpus Cosmatorium II, 3), Stuttgart.

Claussen, Peter C. (2014), "L'altare di Santa Maria in Cappella a Trastevere. Un'opera dell'XI secolo quasi sconosciuta o ignorata", in: Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi and Carlo Costantini (eds.), *Il potere dell'arte nel medioevo. Studi in onoredi Mario D'Onofrio*, Roma, 53–64.

Claussen, Peter C. (2016), "Il XII secolo: da Pasquale II (1099–1118) a Celestino III (1191–1198)", in: Mario D'Onofrio (ed.), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Roma, 275–298.

Condello, Emma (2005), "La Bibbia al tempo della riforma gregoriana: le Bibbie Atlantiche", in: Paolo Cherubini (ed.), *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia* (Littera antiqua 13), Città del Vaticano, 347–72.

Croiser, Jerome (2006), "I mosaici dell'abside e dell'arco absidale della chiesa superiore di San Clemente", in: Serena Romano and Maria Andaloro (eds.), *La pittura medievale a Roma 312–1431*, vol. 4: *Riforma e Tradizione*, Milano, 209–218.

Chronica Monasterii Casinensis (1980), *Chronica Monasterii Casinensis*, ed. by Hartmut Hoffmann, *MGH, SS.*, XXXIV, Hannover.

Curtius, Ernst (1953), *European Literature and the Latin Middle Ages*, London, 1953.

D'Acunto, Nicolangelo (2006), "La riforma ecclesiastica del secolo XI: rinnovamento o restaurazione?", in: *Riforma o restaurazione? La cristianità nel passaggio dal primo al secondo*

millennio: persistenze e novità (Atti del XXVI Convegno del Centro Studi Avellaniti) (Fonte Avellana 2004), Negarine di S. Pietro in Cariano (VR), 13–26.

Debiais, Vincent (2006), "Le corpus épigraphique (XIe–XIIIe siècle). Les inscriptions dans l'organisation architecturale", in: Claude Andrault-Schmitt (ed.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle*, (Actes du colloque de Poitiers et de Limoges, mai 2005), Limoges, 373–390.

Debiais, Vincent (2013), "Le chant des formes. l'ecriture epigraphique, entre materialite du trace et transcendance des contenus", in: *Revista de poética medieval* 27, 101–129.

Debiais, Vincent (2017a), "Writing on Medieval Doors. The Surveyor Angel on the Moissac Capital (ca. 1100)", in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff, Fabian Stroth (eds.), *Writing Matters Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Heidelberg, 285–308.

Debiais, Vincent (2017b), *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.

De Blaauw, Sible (1994), *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano.

De Bruyne, Lucien (1934), "L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura", in: *Studi di Antichità Cristiana pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana* 6, Roma.

Falcone di Benevento (1998), *Chronicon Beneventanum. Città e fondi nell'Italia dei Normanni*, ed. by Edoardo D'Angelo, Firenze.

Favreau, Robert (1995), "Le thème iconographique de la porte", in: Robert Favreau (ed.), Études d'épigraphie médiévale. Receuil d'articles de Robert Favreau rassemblés à l'occasion de son départ à la retraite, Poitiers, 547–567 (1st published in "Cahiers de civilisation medièvale", XXIV, 1991, 267–279).

Favreau, Robert (1999), "Inscriptions de dedicace d'églises et de consécration d'autels à Rome, XIe – XIIe siècles", in: Antonio Cadei (ed.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini* vol. 3, Roma, 947–956.

Favreau, Robert (2010), "Des inscriptions pour l'image du Christ", in: Christian Heck (ed.), *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout, 169–185.

Ferrua, Antonio (1996), "La chiesa di S. Pudenziana", in: *Civiltà Cattolica* 6, 494–499.

Filippini, Cristiana (1999), *The eleventh-century frescoes of Clement and other saints in the Basilica of San Clemente in Rome*, Ph.D., Johns Hopkins University.

Filippini, Cristiana (2002), "La chiesa e il suo santo: gli affreschi dell'undicesimo secolo nella chiesa di S. Clemente a Roma", in: Nicolas Bock (ed.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, (Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne, Fribourg, 24–25 march, 14–15 april, 12–13 may 2000), Roma, 107–123.

Filippini, Cristiana (2006), "The image of the titular saint in the eleventh-century frescoes in San Clemente, Rome", in: *Word and Image* 22, 3, 245–250.

Fliche, Augustin (1940), *Histoire de l'église depuis les origines jusqu'à nos jours*, vol. 8: *La Réforme grégorienne et la reconquête chrétienne (1057–1123)*, Paris.

Forcella, Vincenzo (1869–1884), *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo IX fino ai giorni nostri*, 14 vols., Roma.

Fratini, Corrado (1996), "Considerazioni e ipotesi sulla 'Cornice di Sant'Apollinare' nelle Grotte Vaticane", in: Guiseppe Rocchi Coopmans de Yoldi and Elisa Acanfora (eds.), *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, Bergamo, 51–68.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina (eds.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston.

Gandolfo, Francesco (1974/1975), "Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo", in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 3rd ser. 47, 203–218.

Gandolfo, Francesco (1983), "Assisi e il Laterano", in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 106, 63–113.

Gandolfo, Francesco (1985), "I programmi decorativi dei protiri di Niccolò", in: *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, vol. 2, Ferrara, 515–559.

Gandolfo, Francesco (1989), "La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico", in: Silvia Danesi Squarzina (ed.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417–1527* (Atti del convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, Roma, 1985), Milano, 21–32.

Gandolfo, Francesco (2007), "I puteali di S. Bartolomeo all'Isola e di Grottaferrata", in: *Roma e la Riforma gregoriana* 2007, 165–184.

Gandolfo, Francesco (2016), "L'XI secolo: da Silvestro II (999–1003) ad Urbano II (1088–1099)", in: Mario D'Onofrio (ed.), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Roma, 255–273.

Giannini, Stefania (1994), s. v. "Metaplasmo", in: Gian Luigi Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica*, Torino, 472–473.

Giornata di studio su Santa Galla (1991), *Giornata di studio su Santa Galla. Roma 26 maggio 1990*, Roma.

Grimaldi, Giacomo / Niggl, Reto (1972), *Descrizione della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini laatino 2733*, ed. by Reto Niggl, Città del Vaticano.

Hamilton, Louis I. (2010), *A Sacred city. Consecrating churches and reforming society in eleventh-century Italy*, Manchester / New York (NY).

Henderson, Ernest F. (1910), *Select Historical Documents of the Middle Ages*, London.

Herklotz, Ingo (1989), "Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateranbasilika und seine Mosaiken. Kunst und Propaganda am Ende des 12. Jahrhunderts", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 25, 25–95.

Herklotz, Ingo (1990), *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma.

Herklotz, Ingo (2000), *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma.

Keil, Wilfried E. (2014), "Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin / Boston, 117–142.

Keil, Wilfried E. (2018), "Remarks on patron inscriptions with restricted presence", in: Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill and Richard Plant (eds.), *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe* (The British Archaeological Association Conference Transactions), London / New York (NY), 279–289.

Kessler, Herbert L. (2007), "A Gregorian Reform Theory of Art?", in : *Roma e la Riforma gregoriana* 2007, 25–48.

Kessler, Herbert L. / Zacharias, Johanna (2000), *Rome 1300. On the path of pilgrim*, New Haven / London.

Kitzinger, Ernst (1972a), "The Gregorian Reform and the Visual Arts: a problem of method", in: *Transaction of Royal Historical Society*, 5/22, 1972, 87–102.

Kitzinger, Ernst (1972b), "The first Mosaic Decoration of Salerno Cathedral", in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistk* 21, 1972, 149–162.

Larocca, Noemi (2011), "Le più antiche Bibbie atlantiche: un contributo paleografico", in: *Scripta*, 4, 49–77.

Leonardi, Claudio (1947), *Ampelos: il Simbolo della vite nell'arte Pagana e Paleocristiana*, Roma.

Longo, Umberto / Yawn, Lila (2012), *Framing Clement III, (Anti)Pope, 1080–1100*, in: *Reti Medievali Rivista* 13, 1, 115–208.

Manacorda, Daniele (1978/80), "Volusio ritrovato. Le reliquie dei martiri nel sepolcro del *sacerdos geni*", in: *Bollettino dei Musei comunali di Roma* 25–27, 60–82.

Maniaci, Marilena / Orofino, Giulia (2000), *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Milano / Roma.

Mastandrea, Paolo (2011), "Corippo, giordane, colombano: nomi parlanti e allusioni reticenti", in: *Aevum Antiquum*, n. s. 11, 137–156.

Musisque Deoque. Un'archivio digitale di poesia latina. <http://www.mqdq.it/public/index>.

Otto Frisingensis (1961), *Chronica sive Historia de duabus Civitatibus,* ed. by Walther Lammers, Darmstadt.

Pace, Valentino (1994), "*Nihil innovetur nisi quod traditum est*: sulla scultura del Medioevo a Roma", in: Herbert Beck and Kerstin Henhevoss-Dürkop (eds.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrundert*, Frankfurt, 587–604.

Pace, Valentino (2007), "La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico", in: *Roma e la Riforma gregoriana* 2007, 49–59.

Paravicini Bagliani, Agostino (1998), *Le chiavi e la tiara*, Roma.

Parlato, Enrico / Romano, Serena (2001), *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano.

Pensabene, Patrizio (2008), "I portici nelle case medievali di Roma", in: Jean-François Bernard, Philippe Bernardi and Daniela Esposito (eds.), *Il reimpiego in architettura*, Roma, 67–93

Pensabene, Patrizio / Pomponi, Massimo (1991/1992), "Contributi per una ricerca sul reimpiego e il 'recupero' dell'Antico nel Medioevo, vol. 2: I portici cosmateschi a Roma", in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3rd ser. 14–15, 305–346.

Petrucci, Armando (1993), *Public lettering: script, power and culture*, Chicago.

Patrologia Latina, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 221 vols., ed. by J. P. Migne, Paris, 1844–1864.

Pomarici, Francesca (1990), "Medioevo. Architettura", in: Carlo Pietrangeli (ed.), *San Giovanni in Laterano*, Florence, 61–88.

Riccioni, Stefano (2000), "Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di Santa Maria in Cosmedin a Roma", in: *Hortus Artium Medievalium*, 6, 143–156.

Riccioni, Stefano (2005), "Gli altari di Santa Galla e di San Pantaleo. Una 'lettura' in chiave riformata dell'Antico", in: *Hortus Artium Medievalium* 11, 189–200.

Riccioni, Stefano (2006), *Il mosaico di S. Clemente a Roma. "Exemplum" della Chiesa riformata*, Spoleto.

Riccioni, Stefano (2007), "*Litterae* et *figurae*. Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme Grégorienne", in : *Roma e la Riforma gregoriana* 2007, 141–163.

Riccioni, Stefano (2008), "51 – Lastra con iscrizione commemorativa del tempo di Gregorio VII", in: Arturo Calzona (ed.), *Matilde e il tesoro dei Canossa, tra castelli, monasteri e città* (Catalogo della mostra, Reggio Emilia, 31/08/2008 – 11/01/2009), Milano, 479–480.

Riccioni, Stefano (2011a), "The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Reformed Mosaics in Rome (Twelfth-century)", in: Kristin B. Aavitsland and T. K. Seim (eds.), *Inscriptions in Liturgical Spaces* (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. 24, n. s. 10), Roma, 85–137.

Riccioni, Stefano (2011b), "La décoration monumentale à Rome aux xie et xiie siècles: révisions chronologiques, stylistiques et thématiques", in: *Perspective* 2, 319–360.

Riccioni, Stefano (2011c), "Rewriting antiquity, renewing Rome. The Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the Mirabilia", in: Louis Iorio Hamilton and Stefano Riccioni (eds.), *Rome Re-imagined: Twelfth-Century Jews, Christians and Muslims Encounter the Eternal City* (Medieval Encounters. Special issue 17, 4–5), Leiden, 440–463.

Riccioni, Stefano (forthcoming), "Les listes dans le discours visuel du Moyen Âge italien. Le cas de Rome aux XIe et XIIe siècles", in: *Le pouvoir des listes au Moyen Âge* (POLIMA), Paris.

Romano, Serena / Julliard, Julie Enckell (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII secolo)*, Roma.
De Rossi, Giovanni Battista (1861–1888), *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, 2 vols., Roma.
Signinus, Bruno, *Commentaria in Matthaeum*, CI, Patrologia Latina 165, cc. 71A–314A.
Signinus, Bruno, *Sententiae*, II, *De ornamentis ecclesiae*, c. III, s. IV, *De virginibus*, Patrologia Latina 165, cc. 1073B–1075B.
Signinus, Bruno, *Expositio de muliere forte*, Patrologia Latina 164, cc. 1229A–1234C.
Stroll, Mary (1991), *Symbols as Power. The papacy following the investiture contest*, Leiden.
Suckale, Robert (2002), *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: sechs Studien*, Berlin.
Supino Martini, Paola (1988), "La scrittura delle Scritture (sec. XI–XII)", in: *Scrittura e Civiltà* 12, 101–118.
Supino Martini, Paola (2001), "Aspetti della cultura grafica a Roma fra Gregorio Magno e Gregorio VII", in: *Roma nell'alto Medioevo*, vol. 2 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 27 April-1 Mai 2000), Spoleto, 921–968.
Toubert, Hélène (1970), "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle", in: *Cahiers Archéologiques* 20, 99–154 [2nd ed. Toubert 1990, 239–310].
Toubert, Hélène (1990), *Un Art dirgé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris.
Ugonio, Pompeo (1588), *Historia delle Stazioni di Roma*, Roma.
Verzar, Christine B. (2004), "Medieval passageways and performance art. Art and ritual at the Threshold", in: *Arte medievale*, N. S. 3 (2), 63–73.
Violante, Cinzio (1959), "L'età della riforma della Chiesa in Italia (1002–1122)", in: Nino Valeri (ed.), *Storia d'Italia*, vol. 1: *Il Medioevo*, Torino, 52–234 (2ª ed. revised and updated 1966, pp. 69–276).
Wolf, Gerhard (1990), Salus Populi Romani. *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim.
Wolf, Gerhard (1993), "Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters. Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert", in: Gottfried Kerscher (ed.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin, 319–339.

Photo Credits

Fig. 1: Pierluigi Zolli; image in public domain.
Fig. 2, 4–9, 15–19: S. Riccioni; image in public domain.
Fig. 3: Pierluigi Zolli; © S.Clemente.
Fig. 10: A. Silvagni, *Monumenta epigraphica Christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc extant*, I, Roma, Città del Vaticano, 1938–1943, tav. XXI, 3.
Fig. 11: Fratini, p. 63, fig. 37.
Fig. 12: Fratini, p. 56, fig. 14.
Fig. 13: Fratini, p. 62, fig. 33.
Fig. 15: S. Riccioni; © S. Clemente.

Matthias Untermann

Schrift und sakraler Außenraum

Tempelfassaden und monumentale Friesinschriften im Mittelalter

Das ungewöhnlichste schrifttragende Bauwerk des frühen Mittelalters steht in Umbrien unweit der Via Flaminia, bei den seit der Antike wegen ihrer landschaftlichen Idylle berühmten Quellen des *Clitumnus* (Clitunno), eines Nebenflusses des Topino (Abb. 1). Im Spätmittelalter diente das Kirchengebäude als Pfarrkirche San Salvatore für den umliegenden Ort Pissignano. Es hat die Gestalt eines römischen Podiumstempels mit vier Säulen zwischen den Anten, mit ehemals zwei seitlichen, ebenfalls giebelbekrönten Vorhallen, zu denen Treppen hinaufführten.[1] In erstaunlicher Kontinuität gilt dieses Gebäude seit dem 15. Jahrhundert bei Architekten und Archäologen als der durch antike Autoren überlieferte Tempel des Jupiter Clitumnus;[2] dies prägt auch die in der Kunstgeschichte übliche Benennung als „Tempietto del Clitunno". Die durch den Baubefund nahegelegte Deutung, dass es sich um ein originär als christliche Kirche errichtetes Gebäude handelt, ist in der jüngeren Forschung nicht mehr begründet angezweifelt worden, und auch für die Datierung hat sich eine Zeitstellung im 8. Jahrhundert durchgesetzt. Das von Ranken umspielte große Kreuz im Tympanon belegt dies ebenso wie Gestaltung und Ausmalung der Apsis im Inneren.

Der Fries des Gebälks der nach Westen gerichteten Fassade (Abb. 2) trägt in 14 cm hohen Kapitalisbuchstaben die Inschrift + SCS DEVS ANGELORUM QVI FECIT RESVRECTIONEM (*sanctus deus angelorum qui fecit resurrectionem* – Heilig ist der Gott der Engel, der die Auferstehung bewirkt). Baufragmente sowie Architekten und Antiquare des 16. und 17. Jahrhunderts überliefern in Text und Bild zwei weitere, etwas kleinere Inschriften auf den Friesen der seitlichen, nach Norden und Süden gerichteten Vorhallen, von denen noch Fragmente erhalten sind (Abb. 3): SCS DEVS PROFETA[...]EM (*sanctus deus propheta*[*rum qui fecit redemption*]*em* – Heilig ist der Gott der Propheten, der die Erlösung bewirkt) und [...]SIONEM ([*sanctus deus apostolorum qui fecit remis*]*sionem* – Heilig ist der Gott der Apostel, der die Vergebung [der Sünden] bewirkt).[3] Auch wenn das Gebäude selbst keine Umnutzung des

1 Emerick 1992; Jäggi 1998, 149–194, 223–235.

2 Schoder 1979.

3 Corpus Inscriptionum Latinarum XI.2, Nr. 4964; Binazzi 1989, 126–129 Nr. 81; Emerick 1992, 86, mit Verweis auf überlieferte Lesungen von ca. 1525, 1666, 1672 u. 1699. – Im Kontext des Apostolischen

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften" entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk"). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

Open Access. © 2019 Matthias Untermann, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-011

überlieferten, antiken Quellgott-Heiligtums darstellt, so beanspruchte es in seinem Erscheinungsbild für jeden erkennbar in antiken Formen die Herrschaft des christlichen Gottes über die himmlischen Heerscharen, die Propheten des Alten und die Apostel des Neuen Testaments sowie die Grundversprechen der christlichen Religion, Auferstehung der Toten, Erlösung vom Bösen und Vergebung der Sünden.

Die in den drei Inschriften vorgetragene religiöse Botschaft auf dem Sakralgebäude entspricht nicht den damaligen Seherwartungen für eine christliche Kirche, aber auch nicht für eine antik-römische Tempelfassade. In der Fassade öffnet sich nur eine Tür zum Untergeschoss, zwei Treppen führen von Norden und Süden zu den Vorhallen des Hauptgeschosses hinauf. Der heutige architektonische Kontext – die Rückseite der an einer Hangkante erbauten Kirche ist zur Landstraße gerichtet, die talseitige Front zu einem Bauernhof – fordert Überlegungen zur bauzeitlichen Konzeption.

Die Inschriften am „Tempietto del Clitunno" sind die ältesten derzeit bekannten monumentalen Fassadeninschriften im Bereich des westlichen Christentums. Die kostbare Bauskulptur verbindet dieses Gebäude eng mit der Werkstatt, die in der nahen Bischofsstadt Spoleto, Residenz eines langobardischen Herzogs, die Abteikirche St. Concordius und Sentia (heute: San Salvatore) mit hochrangiger Bauskulptur ausgestattet hat. Deren Fassade trug allerdings keine Inschrift. Die Datierung beider Bauten ist unsicher; gute Argumente sprechen für eine Entstehung zwischen ca. 700 und 770.[4]

1 Fassadeninschriften an mittelalterlichen Kirchen

Kristina Krüger hat 2014 am Fallbeispiel der Abteikirche Corvey die Funktion einer aufwändig gestalteten, antikennahen Fassadeninschrift des frühen Mittelalters untersucht, für eine Region, die bis dahin keine öffentliche Schriftlichkeit kannte und in der keine Lateinkenntnisse vorhanden waren. Dies ist zweifellos ein Extremfall restringierter Präsenz.

In großen Teilen des ehemaligen römischen Reichs gibt es keinen grundsätzlichen Zweifel daran, dass relevante Teile der Bevölkerung auch nach dem Ende des römischen Reichs lesen konnten und Latein zumindest in den Grundzügen verstanden. Hier finden sich vom 8. bis 15. Jahrhundert eine gewisse Zahl monumentaler Fassadeninschriften römischer Tradition, von denen die des „Tempietto del Clitunno" die derzeit älteste bekannte ist. Vor dem Hintergrund, dass in römisch-antiker Zeit praktisch alle Tempel und öffentlichen Großbauten monumentale Inschriften aufwie-

Glaubensbekenntnisses wäre statt *redemptionem* [*a malo*] eher zu erwarten ... *qui fecit* [*sanctorum*] *communionem*.

4 Zur Datierungsdebatte ausführlich Jäggi 1998.

Abb. 1: San Salvatore di Pissignano (Tempietto del Clitunno), von Nordwesten.

Abb. 2: San Salvatore di Pissignano (Tempietto del Clitunno), Giebel der Westfassade.

Abb. 3: San Salvatore di Pissignano (Tempietto del Clitunno), Fragment der Inschrift vom Giebel des nördlichen Eingangs.

sen, ist der fast vollständige Rückgang dieser Gewohnheit unübersehbar, die wenigen Ausnahmen an Kirchengebäuden verdienen deshalb eine Betrachtung. Inhalt und Gestaltung der Texte unterscheiden sich von den antiken Vorbildern, und damit bleibt auch zu fragen, wer ihre Adressaten waren und wie sie dazu beitrugen, sakrale Schrifträume zu gestalten.

Kristina Krüger unterschied solche einzeiligen Fassadeninschriften von mehrzeiligen Inschrifttafeln, wie in Corvey,[5] die eine eigene römische Tradition haben, im Mittelalter recht häufig bleiben[6] und auch an Renaissancebauten eingesetzt wurden.[7] Nachfolgend sollen nur lineare Fassadeninschriften „römischer Tradition" in den Blick genommen werden, und ausgeklammert werden auch die durchaus bedeutsamen linearen Inschriften in sakralen Innenräumen, wie in den Pfalzkirchen in Salerno und Aachen.[8] John Mitchell und Kristina Krüger haben viele dieser inschrifttragenden Monumente schon angesprochen.[9]

2 Die Tempelfassade als ambivalentes Vorbild

Zu den Grundüberzeugungen der Architekturgeschichte gehört die Aussage, dass christliche Kirchen zunächst bewusst auf die Übernahme des Fassadenmotivs antiker Tempel verzichtet haben, also auf monumentale Säulenstellungen, die einen Giebel tragen.[10] In gleicher Weise hat man im Mittelalter darauf verzichtet, die Widmung des Kirchenbaus oder den Namen der Stifter in monumentaler Form an der Fassade zu präsentieren, sondern andere Positionen für Inschriften gesucht, die Künstler bzw. Auftraggeber nennen.[11] Für Buchmalerei und Münzprägung gilt dieses Aussage freilich nicht: Von Säulen getragene Giebel sind dort spätestens seit karolingischer Zeit üblich, und auf Münzen wird die Tempelfront sogar mit der Legende *Christiana religio* kombiniert.[12]

An den wenigen antiken Tempeln, deren Fassade unversehrt im Mittelalter bestehen blieb, weil – und obwohl – sie in christliche Kirchen oder Adelssitze umgewandelt wurden, fehlen heute die originalen Widmungs- bzw. Stifterinschriften, da die Metallbuchstaben entfernt wurden. Mittelalterliche Autoren haben zwar Bauinschriften an Stadttoren und zahlreiche Grabinschriften gelesen, es fehlen aber

5 Krüger 2014, 69f.
6 Lomartire 1984, 374–380.
7 Mardersteig 1959.
8 Zu Salerno: Natella 2000, 114; Peduto 2001, 661–665; Lambert 2013, 58f.; Krüger 2014, 68f.; zu Aachen: Scheins 1901; Giersiepen 1991, 6, Nr. 6†; Bayer 1999.
9 Mitchell 1990; Krüger 2014, 66–69.
10 Brandenburg 2004, bes. 11–15.
11 Dietl 2009.
12 Kluge 1999.

Belege dafür, dass sie auch Tempelinschriften rezipiert hätten.[13] Im 16. Jahrhundert waren die Texte jedenfalls noch lesbar: Frühneuzeitliche Architekten und Archäologen konnten sie sogar aus den Bohrlöchern zur Befestigung der vergoldeten Metallbuchstaben rekonstruieren. Meines Wissens fehlen präzise Forschungen, wie lange die antiken Inschriften auf den Fassaden noch einigermaßen vollständig vorhanden waren. Möglicherweise fielen sie schon früh dem Metallraub zum Opfer, so dass – bis zum Beginn ‚archäologischer' Bauforschung in der Renaissance – nur ihre grundsätzliche Existenz im Bewusstsein geblieben war. Bei der vielerorts fassbaren, formal präzisen Nachbildung von Schmuckformen und Inschriften mit eingelegten Buchstaben[14] scheint mir dies allerdings kein naheliegender Vorbehalt. Dass die Schriftquellen schweigen, belegt eher die mangelnde Relevanz des Inhalts solcher Tempelinschriften für mittelalterliche Kleriker, Gelehrte und Politiker. Ida Calabi Limentani hat aufgezeigt, dass Inschriften von Triumphbögen, Stadttoren und Grabmälern durchaus gelesen und auch weitgehend verstanden wurden.[15]

Der Tempel in Vienne (Abb. 4), später als Marienkirche genutzt, trug nacheinander vier Inschriften, deren Lesung bis heute umstritten ist und die wohl den Weihetitel des Tempels nannten.[16] In Nîmes trug der Fries der „Maison Carrée" ebenfalls die Weiheinschrift: C(aio) CAESARI AUGUSTI F(ilio) CO(n)S(uli) L(ucio) CAESARI AUGUSTI F(ilio) CO(n)S(uli) DESIGNATO.[17] Am Pantheon in Rom, 609 von Papst Gregor I. in eine Marienkirche umgewandelt, war hingegen der Name des Stifters angebracht: M(arcvs) AGRIPPA L(vci) F(ilivs) CO(n)S(vl) TERTIVM FECIT (Marcus Agrippa, Sohn des Lucius, zum dritten Mal Consul, hat [den Tempel] erbaut).[18] Erst die moderne Archäologie hat erkannt, dass die Inschrift auf einen früheren Stifter Bezug nimmt. Das Bauwerk selbst ist viel jünger und wurde unter den Kaisern Trajan und Hadrian zwischen etwa 114 und 128 neu erbaut.[19] Eine zweite Inschrift, die die Wiederherstellung des Bauwerks im Jahr 202 durch die Kaiser Septimius Severus (193–211) und Caracalla (198–217) dokumentierte, wurde in zwei Zeilen auf dem Architrav eingehauen: IMP CAE L SEPTIMIVS SEVERVS PIVS PERTINAX ARABICVS ADIABENICVS PARTHICVS MAXIMVS PONTIF MAX TRIB POTEST X IMP XI COS III P P PROCOS ET / IMP CAES M AVRELIVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG TRIB POTEST V COS PROCOS PANTHEVM VETVSTATE CORRVPTVM CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT.[20] Mittelalterliche Menschen waren von dem riesi-

13 Clemens 2003, bes. 400–417.
14 Krüger 2014.
15 Calabi Limentani 1970.
16 Zuletzt André/Chalon 2012, gegen ältere Lesungen: Corpus Inscriptionum Latinarum 12, Nr. 1845; Formigé 1924.
17 Corpus Inscriptionum Latinarum 12, Nr. 3156; zum Bau: Amy/Gros 1979.
18 Eroli 1895, 380–382 Nr. II.
19 Zum Bau: Waddell 2008.
20 Eroli 1895, 382f. Nr. III.

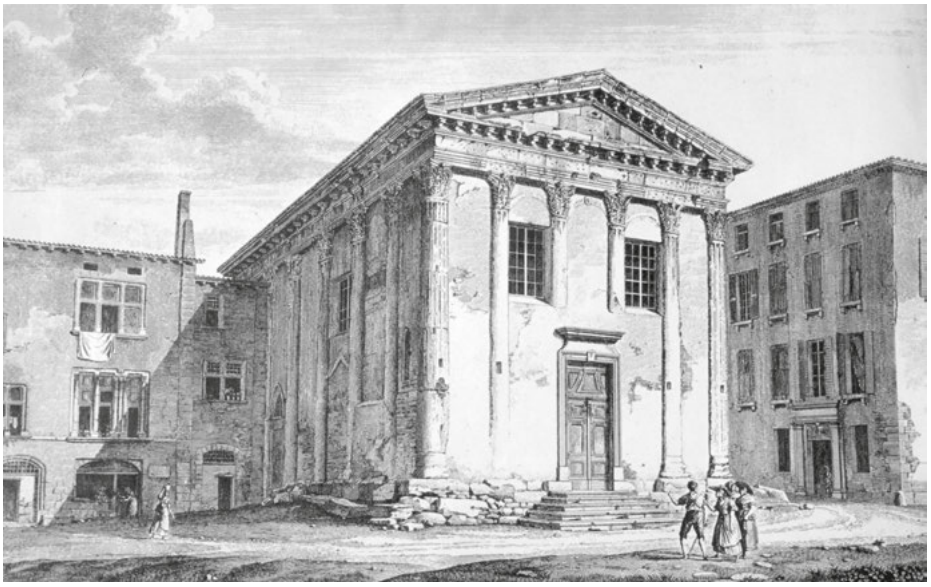


Abb. 4: Vienne, Notre Dame-de-la-Vie, ehemaliger römischer Tempel, vor der Freilegung; Stahlstich 1816/36.

gen Kuppelbau und seiner demonstrativ sichtbar belassenen antiken Vergangenheit fasziniert;[21] die ehemalige Monumentalinschrift fand nur bei Cimabue ein gewisses Interesse, der allerdings in seiner Darstellung von Italien (*Ytalia*) neben dem Evangelistenbild des hl. Markus in San Francesco in Assisi offenbar auf den zweiten, darunter eingehauenen Text Bezug nahm.[22]

Der Blick auf die Fassadeninschriften antiker Tempel zeigt jedenfalls, dass dort die religiösen Formeln des „Tempietto del Clitunno" keineswegs ihr Vorbild fanden – und dies gilt auch für die nachfolgend zu betrachtenden Fassadeninschriften: Antikenrezeption lässt sich im 8./9. Jahrhundert fassen in der Tatsache der Anbringung einer Inschrift an der Fassade und speziell am Giebelfuß, prägte aber nicht Inhalt und Gestaltung der Texte.

21 Buddensieg 1971.
22 Andaloro 1985, 161–163, bes. Anm. 146.

3 Fassadeninschriften an Kirchen des 9.–12. Jahrhunderts

Am nördlichen Rand des Langobardenreichs von Benevent entstand im frühen 9. Jahrhundert die große, einsam im Apennin gelegene Abteikirche von San Vincenzo al Volturno. Johannes, Autor des Chronicon Vulturnense, schreibt um 1130/40 ihre Errichtung Abt Josua (792–817) zu. Die zum Atrium gerichtete Fassade der Kirche (*in ecclesiae fronte*) trug die Inschrift QVAEQVE VIDES OSPES PENDENCIA CELSA VEL IMA VIR DOMINI IOSVE STRVXIT CVM FRATRIBVS VNA (Was Du Hängendes siehst, Gast, oben oder unten, hat der Gottesmann Josua zusammen mit den Brüdern erbaut).[23] Die Buchstabenfolgen QV[AEQVE], [VI]R DO[MINI] und [IOSV]E S[TRUXIT] sind auf ca. 30 Marmorfragmenten mit 30 cm (= 1 Fuß) hohen langobardischen Kapitalisbuchstaben erhalten (Abb. 5), die im opus-sectile-Fußboden der nach 1100 in einiger Entfernung neu gebauten, romanischen Klosterkirche eingesetzt worden waren.[24] Die Lettern bestanden aus vergoldetem Metall und waren eingedübelt. Die Versinschrift spricht direkt den Besucher an, sie rühmt das Bauwerk und nennt den Namen des Bauherrn. Dass auch die Mönchsgemeinde angesprochen ist, dürfte deren starke Position neben dem Abt deutlich machen. Religiöse Konnotati-

Abb. 5: San Vincenzo al Volturno, Fragmente der Fassadeninschrift.

23 Federici, *Chronicon*, Bd. 1, 221. – Für Hinweise zur problematischen Deutung von *pendencia celsa vel ima* danke ich Tino Licht.

24 Pantoni 1962; Mitchell 1990, 205–209; Mitchell 1994, 916–919; Hodges 1996, 36; Mitchell 1999; Krüger 2014, 66–68.

onen hat der Text nicht, vom Titel des Abts abgesehen, dessen Bezeichnung als *vir domini* wohl dem Versmaß geschuldet ist. Die Länge der überlieferten Inschrift von ca. 14,5 m zeigt, dass sie nur Mittelschiffbreite hatte. John Mitchell rekonstruiert sie deshalb unterhalb des mittleren Giebels, in der Art einer Tempel-Fassadeninschrift (Abb. 6). Weitere Fragmente belegen, dass es in diesem Kloster mindestens eine zweite Monumentalinschrift mit vergoldeten Lettern gab.[25]

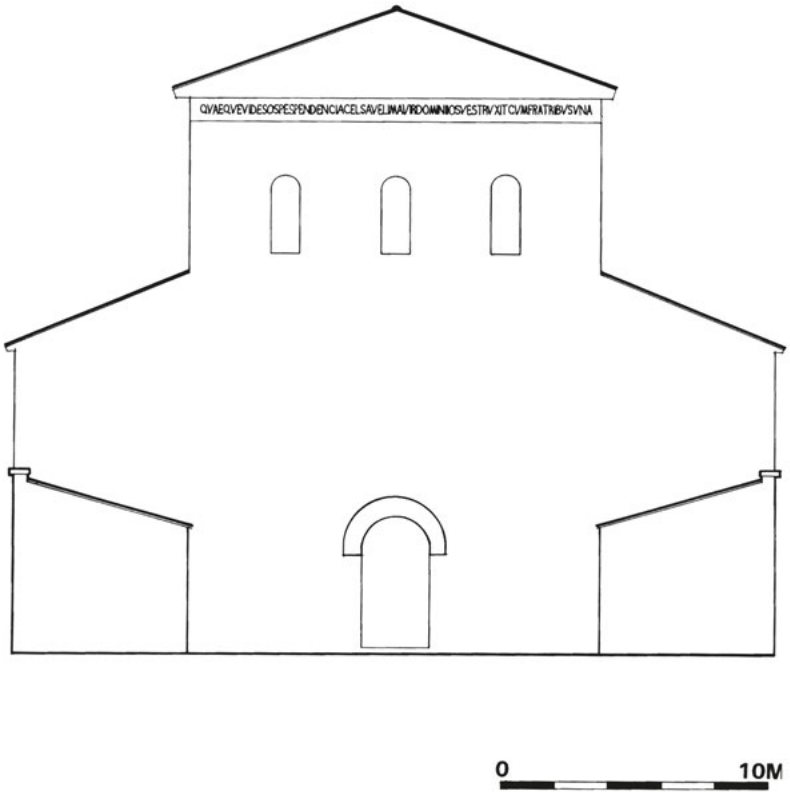


Abb. 6: San Vincenzo al Volturno, Ostfassade der Klosterkirche, Rekonstruktion von John Mitchell.

John Mitchell hat die Besonderheit der Inschrift von San Vincenzo in der frühmittelalterlichen klösterlichen und herrschaftlichen Kultur herausgestellt,[26] vornehmlich für die Verwendung von vergoldeten Lettern, aber ohne Blick auf den Habitus und den rekonstruierten architektonischen Kontext. Vor der Kirchenfassade lag ein

25 Mitchell 1990, 209 f.; Krüger 2014, 67 f.
26 Mitchell 1990, 210–225.

großer, architektonisch aufwändig terrassierter Vorhof (Abb. 7). Unter diesem Vorhof wurde der Zugang zum Kloster durchgeführt, Treppen führten zum Hof hinauf. Er war also nicht einfach ein abgeschrankter Vorplatz, sondern ein eigener hypäthraler Sakralbereich. Ob dieser Vorhof zeitgleich mit dem Kirchenbau war oder erst im späten 10. Jahrhundert entstand, ist noch umstritten.[27]

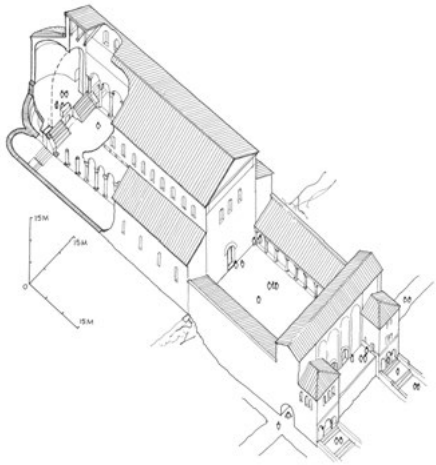


Abb. 7: San Vincenzo al Volturno, isometrische Rekonstruktion von Klosterkirche und Atrium.

Nur in wenigen Regionen Italiens wurden friesartige Stifterinschriften an Kirchenfassaden im späten 11. Jahrhundert wieder eingesetzt. Das älteste, bekannte Beispiel ist der 1084 geweihte Dom von Salerno (Abb. 8–9). Am Giebelfuß steht: M(atthaeo) A(postolo)] ET EVANGELISTAE PATRONO VRBIS ROBBERTVS DVX R(omani) IMP(erii) MAXIM[VS TRIV]MPHATOR DE AERARIO PECVLIARI (Dem Apostel und Evangelist Matthäus, Stadtpatron, [ließ die Kirche erbauen] Herzog Robert, des römischen Reichs größter Triumphator, aus dem eigenen Vermögen).[28] Der normannische Feldherr Robert Guiscard († 1085) hatte 1076 Salerno erobert und 1084 den von Kaiser Heinrich IV. in Rom festgesetzten Papst Gregor VII. befreit. Dieser ging nach Salerno ins Exil und weihte dort die neue Kathedrale, in der er nach seinem Tod 1085 auch beigesetzt wurde. Der Domfassade vorgelagert ist ein großes, von Säulengängen umstandenes Atrium (Abb. 10). Die Situation der Inschrift entspricht also der Klosterkirche von San Vincenzo. Ihr Inhalt ist allerdings in der damaligen politischen Situation weniger selbstverständlich: Herzog Robert hatte Salerno und Rom gerade erst

27 Marazzi 2008; Marazzi 2010, XXXVIIIf. gegen Mitchell 1990. – Die neue Deutung des Grabungsbefunds, dass die große Basilika im 9. Jahrhundert lediglich ein kleines Portal auf der klosterzugewandten Südseite hatte (Marazzi 2008 mit Abb. 7; Marazzi 2014, Abb. 38–40), erweckt erhebliche Zweifel, auch wenn positive Befunde für Portale in der Ostfassade fehlen.

28 Eine fachgerechte Edition der teilweise ergänzten Inschrift fehlt; vgl. vorerst Mitchell 1990, 214f.

Abb. 8: Salerno, Duomo, Westfassade und Atrium.

Abb. 9: Salerno, Duomo, Westfassade, Inschrift auf dem Fries unter dem Giebel.

Abb. 10: Salerno, Duomo, Blick vom Cole Bonadies auf Atrium und Westfassade.

gewaltsam in Besitz genommen. Mit der Weihe an den Stadtpatron Matthäus stellt er sich demonstrativ in die Nachfolge der früheren, rechtmäßigen Herrscher und betont zugleich seinen Triumph. Die Abkürzung des Heiligennamens ist dabei eine im christlichen Kontext bis dahin ganz unübliche, sakralisierende Hervorhebung, die sich in die Nachfolge der antik-römischen Epigraphik stellt.[29]

An anderen Kirchen wurden Fassadeninschriften nicht auf einen ausgeschiedenen Bezirk bezogen. Sie sind heute – und wohl schon ursprünglich – von öffentlichen Plätzen aus lesbar.

An der toskanischen Stiftskirche Sant'Andrea in Empoli (Abb. 11) steht die Friesinschrift auf dem architravartigen Gesims zwischen Sockelgeschoss und Obergeschoss der inkrustierten Fassadengliederung. Die Buchstaben sind hier nicht auf dem Fries, sondern auf der obersten Fascie des Architravs eingehauen (Abb. 12): HOC OPVS EXIMII PRAEPOLLE[NS ARTE] MAGISTR[I] BIS [NOVIES LVST]RIS ANNIS TAM MILLE PERACTIS AC TRIBVS EST CEPTVM POST NATVM VIRGINE VERBVM QVOD STVDIO FRATRVM SVMMOQ(ve) LABORE PATRATVM CONSTAT RODVLFI BONIZONIS PRESBITERORVM ANSELMI ROLANDI PRESBITERIQ(ve) GERARDI VNDE DEO CARI CREDVNTVR ET AETHERE CLARI (Dieses Werk, das durch die Kunst des hervorragenden Magisters überaus glänzt, ist begonnen worden, nachdem zweimal neun Jahrfünfte sowie tausend und drei Jahre [= 1093] seit der Fleischwer-

29 Calabi Limentani 1970.

Abb. 11: Empoli, Sant'Andrea, Westfassade.

dung des Worts aus der Jungfrau abgelaufen waren. Dank der Mühe und der größten Anstrengung der Brüder Rodulfus und Bonizo, der Priester Anselmus und Rolandus und des Priesters Gerardus steht das Werk vollendet da, weshalb man sie für gottgeliebt und im Himmel bekannt hält).[30] Da das Kirchengebäude selbst im 18. Jahrhundert neugebaut und der obere Teil der Fassade erst 1802 ausgeführt wurden, bleibt unklar, ob die Inschrift den Bau der Kirche oder nur den der kostbaren Marmorinkrustation zum Thema hat. In ihrer Ausführlichkeit und der gesuchten Schwierigkeit der Datumsangabe steht sie im Kontext zeitnaher Inschriften von Marmorwerkstätten[31] – trotz ihrer Position gewinnt sie nicht den Charakter einer Monumentalinschrift.

30 Dietl 2009, 807.
31 Grundlegend: Claussen 1987.

HOC OPVS EX

ANNIS CAM MIL LE PER AC TIS AC TRI BV

S EST CEP TVM POST NATVM VIR GINE VER BVM · QVOD STV DIO FR

BVM · QVOD STV DIO FRATRVM SVMMO Q: LA BO RE PATRATVM · C

Abb. 12.1–7: Empoli, Sant'Andrea, Westfassade, Inschrift auf dem Architrav des Stockgesimses.

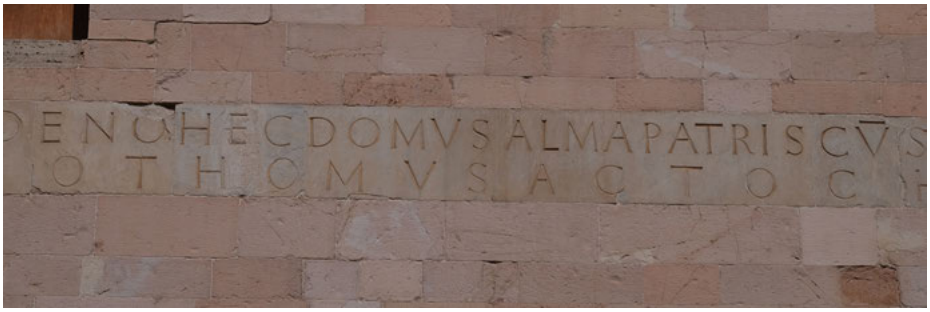
Gar nicht in das Gliederungssystem der Architektur eingebunden ist die Fassadeninschrift auf der Westfassade der Domkirche San Feliciano in Foligno (Abb. 13). In der hellrot und weiß gebänderten Quaderung trägt eine weiße Quaderlage oberhalb des Hauptportals die zweizeilige Inschrift (Abb. 14): ANNO MILLENO CENTENO TER MONO DENO HEC DOMVS ALMA PATRIS CV(m) SANCTO FLAMINE NATI TEMPESTATE FAMIS NIMIE CEPIT RENOVARI A DOMINO FACTO CALIXTO PRESVLE MARCO / EXTITIT VIR MAGNVS LOTHOMVS ACTO CHOMARCVS QVOS CHRISTVS SALVET BENEDICAT ADIVVET AMEN (Im Jahr 1133 begann diese ehrwürdige Kirche des Vaters desjenigen, der mit dem heiligen Geist gezeugt war, erneuert zu werden, zur Unglückszeit einer strengen Hungersnot, durch das Wirken des Marcus, Bischof auf Geheiß des Herrn Calixtus / Es trat besonders der große Mann, der Baumeister und Bürgermeister Acto hervor. Sie möge Christus erretten, segnen und unterstützen. Amen).[32] Die Buchstaben der zweiten, deutlich kürzeren Textzeile sind mit größeren Abständen gesetzt, so dass sie ebenfalls die ganze Fassadenbreite einnehmen.

Unweit von Foligno, und zugleich nur wenig entfernt vom bereits genannten, frühmittelalterlichen „Tempietto del Clitunno“, wurde im 12. Jahrhundert die Benediktinerabteikirche Bovara erbaut.[33] Der von einem Konsolfries gerahmte Giebel der Westfassade (Abb. 15) zeigt in flachem Relief eine große Blattranke, für die erkennbar der Westgiebelschmuck des „Tempietto“ als Vorbild gedient hatte. Am Giebelfuß, unmittelbar unter dem Konsolfries, aber ohne eigene architektonische Rahmung steht in zwei Verszeilen mit ca. 21 cm hohen Buchstaben (Abb. 16): ATTO SVA DEXTRA TEMPLVM FECITQ(ve) FENESTRARVM / CVI DEVS ETERNAM VITAM TRIBVATQ(ve) SVPERNAM (Atto hat mit seiner Rechten die Kirche und das Fenster gemacht, dem Gott ewiges und höchstes Leben zuteil werden lasse).[34] Eine Jahreszahl fehlt, ebenso jeder Hinweis auf den Auftraggeber. Im Kontext der bislang vorgestellten Beispiele ist zu vermuten, dass es ursprünglich eine zweite, noch unbekannte Inschrift gab, die diese Informationen darbot. Die mögliche Identität des hier genannten Atto mit dem im nahen Foligno genannten Baumeister Acto dürfte für eine – von den Formen der Architektur durchaus naheliegende – Datierung um 1130 sprechen. Die architektonische Disposition der ursprünglich ortsfern gelegenen Klosteranlage ist im heutigen, nachbarocken Zustand nicht mehr ablesbar und völlig unerforscht.

32 Dietl 2009, 873.
33 Toccaceli 1996/97.
34 Dietl 2009, 676.

Abb. 13: Foligno, Duomo San Feliciano, Westfassade.

ANNOMILLENOCENTENOTERMONOD
E X T I T I T V I R M A G N V S L


DENCHECDOMVSALMAPATRISCV
O T H O M V S A C T O C

SCVSANCTOFLAMINENATITEM
C H O M A R C V S

ATITEMPESTATEFAMISNIMIEC
S C V O S X P I S T V S S

Abb. 14.1–8: Foligno, Duomo San Feliciano, Westfassade, Inschrift auf der Wandfläche der Erdgeschosszone.

Abb. 15: Bovara, Abteikirche, Westfassade.

Abb. 16: Bovara, Abteikirche, Westfassade, Inschrift unter dem Giebelgesims.

4 Architrav-Inschriften an Vorhallen mittelalterlicher Kirchen

Frei vor der Fassade aufgestellte Säulen tragen an Kirchenbauten der Spätantike, des frühen und des hohen Mittelalters, soweit dies erhaltene Monumente zeigen, in aller Regel keinen Giebel, sondern lediglich das waagerechte Pultdach einer Vorhalle.[35] Der dahinter aufragende Giebel der Kirche erhielt zunächst ebenfalls keine tempelartige Gliederung. Reicher Bildschmuck, wie auf der Fassade von Alt St. Peter in Rom, die in einer Zeichnung des 11. Jahrhunderts überliefert ist,[36] war außerhalb von Rom allerdings selten. Die mosaizierte Fassade von S. Maria in Trastevere in Rom (Abb. 17)[37] lässt die Wirkung erahnen – auch dort wurde keine Tempelfassade nachgebildet, und es fehlt gleichermaßen eine monumentale Inschrift.

35 Die Rekonstruktion einer Tempelfassade für die durch Kaiser Konstantin dem Großen gestiftete Rotunde über dem leeren Grab Christi in Jerusalem ist nicht im Befund gesichert; ausdrückliche Kritik an den Rekonstruktionen von Charles Coüasnon (Coüasnon 1974, Taf. 17) wurde allerdings noch nicht formuliert (vgl. Krüger 2000, 55–60).

36 „Codex Farfensis“: Johannes Diaconus, Vitae s. Gregorii libri IV, Eton College Library, Ms. 124, fol. 122r; dazu Nilgen 1999.

37 Kuhn-Forte 1997, 699–825, hier 737–739.

Abb. 17: Rom, Santa Maria in Trastevere, Fassade.

Am Dom von Civita Castellana (Latium) erhielt die Westfassade eine dreiteilige Vorhalle, mit seitlichen ionischen Kolonnaden und einem zentralen, von korinthischen Pilastern getragenen, triumphbogenartigen Eingang (Abb. 18).[38] Das Gebälk des erhöh-

38 Claussen 1987, 82–91; Claussen 2012.

Abb. 18: Civita Castellana, Duomo, Portikus vor der Westfassade.

ten mittleren Bogens (Abb. 19) trägt auf dem Architrav in goldenen Mosaikbuchstaben die Künstlerinschrift mit der Datierung:[39] + MAGISTER IACOBVS CIVIS ROMANVS CVM COSMA FILIO + SVO CARISIMO FECIT OHC OPVS ANNO D(omi)NI

39 Dietl 2009, 771.

Abb. 19: Civita Castellana, Duomo, Portikus vor der Westfassade, Inschrift auf dem Bogenlauf und dem Architrav des Mittelteils.

M C C X + (Der Meister Jacobus, Bürger von Rom, hat zusammen mit einem überaus geliebten Sohn Cosmas dieses Werk im Jahr des Herrn 1210 gefertigt). Das mittlere Kreuz bezeichnet die Mittelachse des Bogens und wiederholt das inkrustierte Kreuz im Fries darüber. Die architraviert gestaltete Bogenrahmung trägt in goldenen Kapitalisbuchstaben eine zweite, etwas größere Mosaikinschrift: + GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONE VOLVMTATIS LAVDAMVS TE BENEDICAMVS TE ADORAMVS TE GLORIFICAMVS TE GRATIAS AGIMVS (Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Friede den Menschen guten Willens; wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir rühmen Dich, wir sagen Dir Dank). Dem Lobgesang der Engel (Lk 2,14) folgt das Gloria der Messe. Die architektonische Formel des Triumphbogens (Abb. 20) ist hier mit dem angemessenen christlichen *Gloria-Deo*-Text versehen. Das Gebälk der seitlichen Kolonnaden trug auf dem mosaizierten Architrav lange Inschriften, von denen nur geringe Teile erhalten und überliefert sind, die sich an die „Eintretenden" (*Intrantes*) richteten.[40]

40 Claussen 1987, 85f.

Abb. 20: Civita Castellana, Duomo, Portikus vor der Westfassade, Mittelteil.

Gestalterisch verwandt, aber ohne monumentale Wirkung sind die lang umlaufenden, mosaizierten Inschriften auf den Architraven der Kreuzgänge von S. Paolo fuori le mura (1205–1241) und S. Giovanni in Laterano (1215–1232) in Rom.

5 Kirchliche Fassadeninschriften der frühen Renaissance

Die demonstrative Wiederaufnahme der Baugestalt römischer Tempelfassaden im 15. Jahrhundert durch italienische Humanisten gehört in den Beginn der Renaissance. Dem römischen Vorbild folgend, nennen die monumentalen Inschriften dieser neuen Kirchenfassaden den Stifter des Bauwerks, aber nun auch das Jahr. Den Beginn machen zwei Fassadenentwürfe von Giovanni Battista Alberti, jeweils im Auftrag reicher und mächtiger, aber nicht von Alters her etablierter Machthaber.[41] Auf dem Fries unter dem Hauptgiebel der Westfassade der Dominikanerkirche Santa Maria Novella in Florenz steht in ca. 50 cm großen Kapitalis-Lettern (Abb. 21 und 22): IOHANES ORICELLARIVS PAV(li) F(ilius) AN(no) SAL(utis) MCCCCLXX (*Iohannes oricellarius Pauli filius, Anno salutis MCCCLXX* – Giovanni di Paolo Rucellai, im Jahr des Heils 1470).[42] Die unvollendete Fassade der Franziskanerkirche („Tempio Malatestiano") in Rimini trägt auf dem Fries der triumphbogenartigen Erdgeschosszone

Abb. 21: Florenz, Dominikanerkirche Santa Maria Novella, Westfassade.

41 Mardersteig 1959.
42 Borsi 1982, 75–105; Hatfield 2004.

Abb. 22: Florenz, Dominikanerkirche Santa Maria Novella, Westfassade, Inschrift auf dem Fries.

Abb. 23: Rimini, Franziskanerkirche (Tempio Malatestiano), unvollendete Westfassade.

eine ähnlich monumentale Inschrift, die Auftraggeber und Jahr des Baubeginns nennt (Abb. 23): SIGISMVNDVS PANDVLFVS // MALATESTA PANDVLFI F(ilius) V(oto) FECIT // ANNO GRATIAE MCCCCL (Sigismondo Pandolfo Malatesta, Sohn des Pandolfo erbaute [die Kirche] aus seinem Gelübde im Jahr der Gnade 1450).[43] Ausführlichere Informationen zur Stiftung bieten zwei zu Seiten des Portals ange-

43 Ricci 1924; Brandi 1956; Borsi 1982, 127–191.

brachte Inschriften auf Marmortafeln, eine davon auf Griechisch. Die Polemik von Papst Pius II., dass diese Kirche ein „heidnischer Tempel“ zu sein scheine, bezieht sich nicht direkt auf die Baugestalt oder auf die Inschrift, sondern auf darin aufgestellte Kunstwerke (*Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci; verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam Infidelium daemones templum esse videretur*).[44] Die von Pius selbst in Auftrag gegebene Stiftskirche in Pienza erhielt keine Fassadeninschrift, sondern nur ein großes Wappenfeld.

6 Monumentale Inschriften auf Kleinarchitekturen

Als Kleinarchitekturen gestaltete Einbauten in Kirchen gab es seit dem frühen Mittelalter. Zwei zeichnen sich durch ihre großformatigen Inschriftbänder aus. Im Mittelschiff der Straßburger Bischofskirche stand ein 1316 erbauter, rechteckiger Altarbaldachin als Marienkapelle (Abb. 24). Er war rückseitig mit dem Lettner verbunden, zu dem der

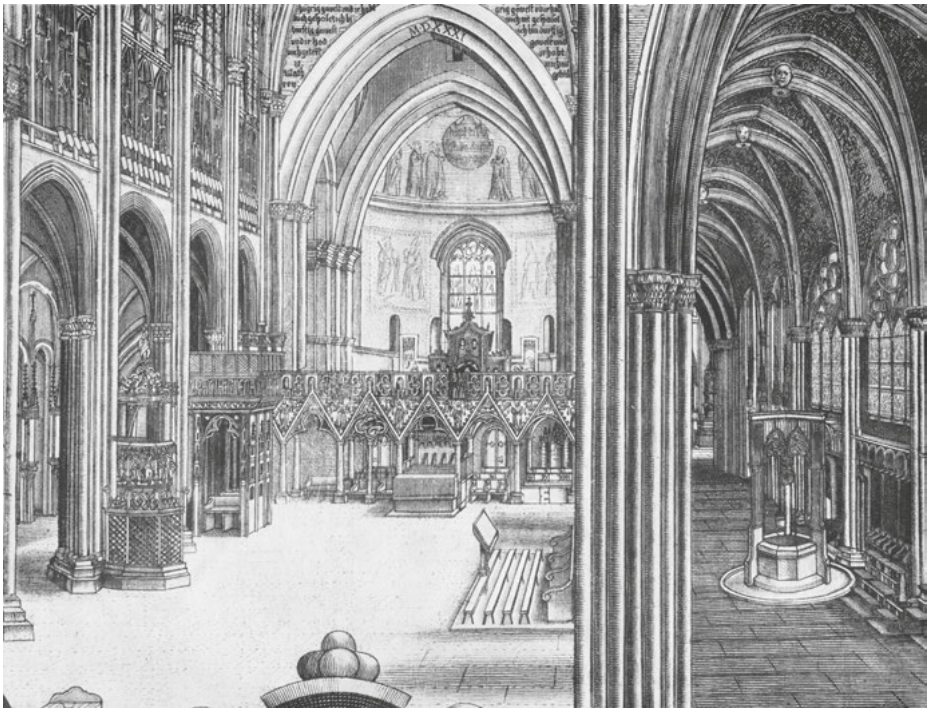


Abb. 24: Straßburg, Münster, Innenraum mit Marienkapelle; Isaac Brun, Kupferstich, 1630/31.

44 Piccolomini 1582, 92.

Altar (*sub ambone*) und das wundertätige Marienbild bis 1316 gehört hatten. Der evangelische Geistliche und Gelehrte Daniel Schad notierte 1617: *an der stehet im Geländer mit vberauss grossen an einander gehenckten alt fränckischen Versal Buchstaben das Ave Maria. Vber dem Geländer das Credo in Deum, etc. Vnd vnder demselben folgende Schrifft: M CCC XVI EDIFICAVIT HOC OPVS MAGISTER ERWIN. Ecce Ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum. Amen.*[45] Die Situation um 1630 ist in einer Vedute von Isaac Brun überliefert.[46] Einige Inschriftfragmente blieben nach dem Abbruch 1682 erhalten und befinden sich heute im Musée de l'Œuvre Notre-Dame.[47] Die Steinplatten waren wohl als vorkragende Traufplatten waagerecht auf die Mauerkrone der Kapelle aufgelegt. Sie tragen an ihrer Unterseite die überlieferte, umlaufende, mit erhabenen Lettern gearbeitete Inschrift (Abb. 25 und 26): [...]EDIFICAV(it) H(oc) OP(vs) MAG(iste)R ERWIN / EC[CE ... SECVNDV]M V[E]RBVM TV[VM] (Dieses Werk hat gebaut Meister Erwin / Siehe ... nach Deinem Wort). In bemerkenswerter Weise sind die Kürzungszeichen in den umlaufenden Wulst oberhalb der Inschrift eingraviert.

Abb. 25: Straßburg, Münster, Marienkapelle, Fragmente der Inschriften am Dachgesims.

45 Schad 1617, 68.
46 Walter 1935, 61–65, 103–106.
47 Liess/Köpke 1989, 122–125, 166 Q 46–49; Bayer 2011.

Abb. 26.1–3: Straßburg, Münster, Marienkapelle, Details der Inschriften am Dachgesims.

Einen Lageplan sowie einen Teil der großen Ave-Maria-Inschrift hat Johann Jacob Arhardt 1667 in Zeichnungen überliefert (Abb. 27): D(omi)N(v)S TECV(m) BENE-D(i)C(t)A TV I(n) MVLIER(ibvs) (der Herr sei mit Dir, Du bist gebenedeit unter den Frauen).[48] Dieser lange Text stand oben an der zum Mittelschiff hin gerichteten Südseite der Kapelle. Im Stich von 1630 ist ein Teil der Westfassade erkennbar: Die Anrede des Verkündigungsengels an Maria (Lk 1,28: *Ave Maria gratia plena* – Gegrüßest seist Du Maria, voll der Gnaden) stand über der schmalen westlichen Eingangsseite. Die Antwort der Maria (Lk 1,38) *Ecce ancilla Domini fiat mihi secuncum verbum tuum* (Siehe, ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe, wie Du gesagt hast) stand, wie die erhaltenen Fragmente zeigen, auf der Unterseite der Deckplatte, wohl ebenfalls beginnend über dem Eingang zur Kapelle. Anrede und Antwort liefen also parallel.

Raumwirksam war vornehmlich der große, wenn auch durch ornamentale Schrift nicht erst im 17. Jahrhundert schwer lesbare Text des „Ave Maria". Nicht ein Weihetitel des Altars oder eine Bauinschrift, sondern eine religiöse Formel war hier präsent. Ihr Wortlaut war jedem mittelalterlichen Christen bekannt, musste also nicht ‚gelesen' werden. Das „Ave Maria" wurde in dieser Bischofskirche, vermutlich auch an der Kapelle selbst, regelmäßig, ohne weitere Aufforderung, vielhundertfach rezitiert.

48 Liess 1985/86, 87–89, Abb. 14.

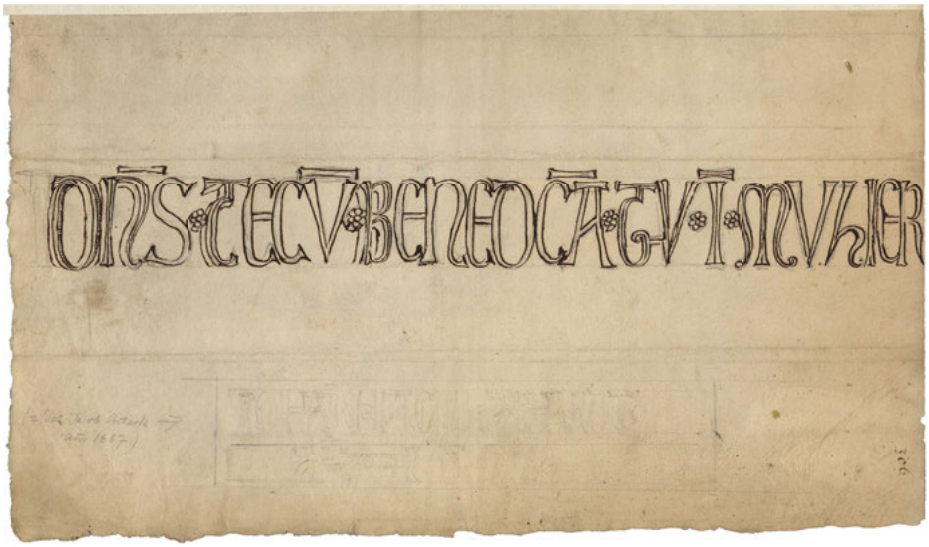


Abb. 27: Straßburg, Münster, Marienkapelle, Abzeichnung der Inschrift; Johann Jacob Arhardt 1667, Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. Uffenbach 1, fol. 306.

Außen an diesem Gebäude, das im Inneren ein Bild der Muttergottes Maria beherbergte, wird die huldigende Ansprache des Verkündigungsengels im Raum in vornehmer Weise sichtbar gemacht, der sich die Gläubigen durch Rezitation anschließen. Die Verwendung von Text anstelle der auch in Domkirchen allgegenwärtigen bildlichen Darstellung der Verkündigung ist ungewöhnlich.

In welcher Weise das von Schad für die Brüstung überlieferte Credo inschriftlich gefasst war, ist vorerst unbekannt. In der primären Konzeption der Kapelle und ihrer Inschriften findet es keinen sinnvollen Platz – möglicherweise war es eine Zufügung der Reformationszeit, als die Bühne über der Kapelle nun regelmäßig von Adligen und Patriziern genutzt wurde, die dort am Gottesdienst teilnahmen.

Dem gleichen Kontext gehört die Kleinarchitektur des Heiligen Grabs an, das in grundsätzlich konventioneller Weise in einem Anraum der Klosterkirche San Pancrazio in Florenz steht (Abb. 28). Es war, wie die (ebenfalls konventionelle) Inschrifttafel über der Tür überliefert, eine Stiftung des Patriziers Giovanni di Paolo Rucellai im Jahr 1467, der drei Jahre später die schon genannte Fassade von Santa Maria Novella stiftete. Als rechteckiger Baukörper mit einer Apsis und einer seitlich verschobenen Tür bildet das Monument den Grabbau Christi in der Jerusalemer Grabeskirche nach, mit dem leeren Grab als Glaubensbeweis der Auferstehung.[49] Die reiche, inkrustierte Marmordekoration nach Entwurf von Leon Battista Alberti gehört zu den frühen

49 Krüger 2000, 193–197.

Abb. 28: Florenz, San Pancrazio, Capella Ruccellai, Fassade.

Hauptwerken der Florentiner Renaissance.[50] Die Gestaltung und auch die Größe der Buchstaben folgt – wie an Santa Maria Novella – antik-römischen Vorbildern.[51] Auf dem Fries des von korinthisierenden Pilastern getragenen Gebälks steht in 17 cm hohen Kapitalislettern umlaufend jener Vers aus dem Markusevangelium, den nach der Auferstehung Christi der Engel zu den drei zum Grab kommenden Frauen sprach (Mk 16,6): YHESVM QVERITIS N/AZARENVM CRVCIFIXVM SVR/REXIT NON EST HIC ECCE L/OCVS VBI POSVERVNT EVM (Ihr sucht Jesus, den gekreuzigten Nazarener, er ist auferstanden, er ist nicht hier, siehe, der Ort, wohin sie ihn gelegt hatten). Der Text wurde mit großer Überlegung layoutet: Über dem Eingang steht, an die Besucher gerichtet, YHESVM QVERITIS – Ihr sucht Jesus. Auf der Apsis, die zum Altar der Kapelle weist, ist die Auferstehungsbotschaft zu lesen (Abb. 29): NON EST HIC – Er ist nicht hier. Nicht nur mit der der Frage über dem Eingang, sondern auch mit dem Hinweis ECCE LOCVS (Siehe, der Ort) spricht der Text unmittelbar den aktuellen Besucher an und fordert ihn auf, in Nachfolge der drei Frauen – letztlich also ersatzweise für eine Pilgerfahrt nach Jerusalem – das leere Grab wahrzunehmen und an die Auferstehung zu glauben. Der Text bezeichnet also das gebaute Monument, der – abwesende – Engel spricht ihn, und er gibt dem Besucher eine Handlungs- und Wahrnehmungsanweisung. Die Verwendung der Kapitalislettern betont die allgemeine Lesbarkeit und gibt dem Text zugleich – wie schon im Frühmittelalter – eine besondere, in vergangener Zeit fundierte Autorität.[52]

Alberti behandelte in seiner 1512 gedruckten theoretischen Schrift, den „Libri de re aedificatoria decem“, Inschriften nur knapp im Zusammenhang mit Triumphbögen.[53] Schon Vitruv erwähnte Inschriften an Bauten gar nicht. Die von Alberti sorgfältig entworfenen Schriften belegen die hohe Bedeutung des formalen Entwurfs, ebenso wie die Einbindung des Heiligen Grabs in das zeitgleich gebaute Schiff der Kapelle. Festlegung des Textes und Layout der Inschrift dürften nicht Alberti, sondern einem anderen Berater oder Baubeteiligten zuzurechnen sein.

7 Fassadeninschriften und sakrale Schrifträume

Für die Kleinarchitekturen des 14./15. Jahrhunderts in Straßburg und Florenz lässt sich gut beschreiben, wie die Texte nicht nur einen ‚sakralen Schriftraum‘ definieren, sondern auch unmittelbar mit den Nutzern dieses Raums interagieren. Überraschenderweise fügt sich der frühe „Tempietto del Clitunno“ in diese Gruppe ein. Er ist zwar wegen seiner Hanglage nicht einfach zu umschreiten, präsentiert aber in gleicher

50 Borsi 1982, 105–125.
51 Mardersteig 1959; Tavernor 1994.
52 Krüger 2014.
53 Alberti 1512, lib. VIII, cap. 6, fol. 126’–127’.

Abb. 29: Florenz, San Pancrazio, Capella Ruccellai, Apsis.

Weise Glaubensbotschaften. Es bleibt zu fragen, ob diese Botschaften die Funktion des Gebäudes nach außen tragen oder ob nicht gerade die Tempelfronten diesen Aussagen Autorität verleihen. Der Tempietto wäre damit eher ein liturgisches Objekt als ein Bauwerk, das betreten werden sollte. Die dreiseitigen Fassaden machen deutlich, dass ein ausreichend großer Sakralbezirk zu diesem Monument gehört haben muss. Da der Innenraum nur die Größe eines Altarraums hat, war er sicher nicht Ort öffentlicher Gottesdienste – allenfalls dann, wenn das Kirchenvolk außerhalb des Gebäudes stand. Das Tempelmotiv würde damit nicht auf reale antike Tempel Bezug nehmen, sondern auf die längst üblichen Tempelmotive an Schrankenanlagen und in liturgischen Buchillustrationen.[54] Wie eine monumentale Chorschranke – mit integriertem Triumphbogen – gestaltet ist auch die Vorhalle des Doms von Civita Castellana: Auch hier ist also vor der Kirchenfassade ein sakraler, wenn auch nicht überdachter Raum imaginiert. Ob dies der architektonischen Situation und einer liturgischen Praxis des 13. Jahrhunderts entsprach oder eher eine (ohne unmittelbare Nachfolge bleibende) formale Gestaltungsidee war, die mit theologischer Bildung hinterlegt ist, bleibt zu fragen. Die Deutung dieses Triumphbogens als Ziel der Via Flaminia und „architektonisches Zeichen des päpstlichen Friedensreiches“[55] wird den Texten der Inschrift kaum gerecht, auch wenn die Gestaltung dieser Vorhalle in der Frührenaissance selbst zum Vorbild wurde.[56]

Die zweite Gruppe der Fassadeninschriften öffnet den Blick auf einen anderen Aspekt des sakralen Schriftraums. Sakrale Stätten sind in der Antike wie im christlichen Mittelalter nur in besonderen Fällen aus sich heraus bedeutsam. Tempel wie Kirchen bedürfen eines Stifters, der die Initiative zum Bau hat und diesen finanziert und organisiert. Dass das Verhältnis zwischen Stifter und Tempel auch in der Antike schwierig sein konnte, zeigt die Inschrift des Pantheon. In der christlichen Praxis war es – wie die wenigen Beispiele *ex negativo* belegen – nicht untersagt, aber durchaus unüblich, seinen Namen groß an der Kirchenfassade anzuschreiben.[57] Die Inschrift in San Vincenzo al Volturno wird deshalb als Indiz für die Rezeption und Nachbildung antiker Praktiken gewertet – in einem Kontext mit der Verwendung antiken Baumaterials und anderer Elemente einer „karolingischen Renaissance“.[58] Für die Kirchenfassaden des 15. Jahrhunderts ist dieser Zusammenhang unstrittig, auch wenn die Textformeln selbst keine unmittelbare Wiederholung antiker Stifterinschriften darstellen, sondern in mittelalterlicher Tradition stehen.[59] Die mittelalterlichen Fassadeninschriften sind jedoch mehr als eine formale Nachbildung antiker

54 Zu Kanontafeln: Réfice 1993.
55 Claussen 1987, 88; nach Noehles 1966, 30f.
56 Bertelli 1956; Claussen 1987, 90f.; Portoghesi 2012.
57 Allgemein zu Portalinschriften: Kendall 1998.
58 Mitchell 1994, 918. Zu entsprechenden Deutungen des „Triumphbogens“ in Civita Castellana: Claussen 2012.
59 Dietl 2009.

Stifterinschriften – als solche wären sie wenig gelungen, und der „Tempietto“ wie die Bauten des 15. Jahrhunderts zeigen, dass eine formal präzise Übernahme ohne Mühe konzipiert werden konnte. In San Vincenzo wird der Ruhm dezidiert dem Abt und dem Konvent zugewiesen, in Salerno der kriegerische Triumph des Stifters betont, in Foligno die schwierigen Zeitumstände hervorgehoben. Dies ging jeweils über die angemessenen Formeln des Stiftergedächtnisses hinaus, weil es dezidiert Ereignisse und Statusfragen „außerhalb“ des Kirchenraums auf diese Gebäude bezog. In San Vincenzo ist die architektonische, organisatorische und herrschaftliche Struktur der sehr ungewöhnlichen, komplexen Klosteranlage für Besucher im 9. Jahrhundert (und noch für die heutige Forschung) kaum zu durchschauen.[60] Es gab mindestens zehn Kirchen und Kapellen; der monastische Baukomplex erstreckte sich über ein großes Gebiet und beherbergte ganz unterschiedliche klösterliche Gruppen, wohl mit unterschiedlichen Aufgaben und vielleicht auch unterschiedlicher Organisation. Dass Abt und Konvent in San Vincenzo gemeinsam eine große Kirche errichten und ausstatten ließen, ist für solche Großkonvente der Karolingerzeit keineswegs selbstverständlich. Nicht nur die Verleihung der Abtswürde (und der damit verbundenen Herrschaftsrechte und Einkünfte) durch den König, sondern auch die erheblichen sozialen, finanziellen und geistlichen Differenzen zwischen den verschiedenen Gruppen der Mönchsgemeinschaft führten vielerorts zu heftigen Auseinandersetzungen, wie es in Saint-Denis, Fulda oder St. Gallen gut belegt ist[61] – oft auch mit negativen Auswirkungen auf Baumaßnahmen.

In Salerno, Foligno und Bovara sind die herrschaftlichen und sozialen Spannungen im Wortlaut der Inschriften leichter zu greifen. Die triumphale Eroberung der Stadt Rom durch Herzog Robert und die Flucht Papst Gregors VII. nach Salerno gehörten zu den dramatischsten Ereignissen des frühen Investiturstreits. Aber auch der aufwändige Kathedralbau in Foligno zur Zeit einer großen Hungersnot dürfte den städtischen Frieden schwer belastet haben. Die Inschriften geben dem in beiden Fällen letztlich friedlichen Ausgang dieser Krisen eine dauerhafte Erinnerung, die in Foligno durchaus gegensätzliche Gruppen der Stadt – Klerus, Stadtregierung, Volk – demonstrativ integrierte. Die große Inschrift Attos in Bovara zeigt, dass das Verhältnis zwischen diesem Werkmeister und dem Konvent der Benediktinerabtei kein gewöhnliches gewesen sein kann – nimmt man den Text wörtlich, ist es die monumentalste Handwerkerinschrift, die wir aus dem Mittelalter kennen.[62] Atto war vielleicht der „Baumeister und Bürgermeister“, an den in der eben genannten Inschrift im nahen Foligno erinnert wurde. Da die Geschichte der Abtei Bovara noch kaum erforscht ist, bleibt der Anlass für diesen Text vorerst unbekannt.

60 Marazzi 2014.

61 Semmler 1989, 78–111; Untermann 2006, 133–139.

62 Dietl 2009, 675–677. Zur ebenso bemerkenswerten, zeitweisen Anonymität der gotischen Kathedralbaumeister: Claussen 1993/94; Claussen 2008.

Selbstverständlich geht es auch bei solchen Bezügen auf Herrschaft und Hungersnöte letztlich um „Sakralität“: Die Realisierung eines Kirchengebäudes war für alle Beteiligten eine hochrangige Aufgabe in ihrer eigenen religiösen Praxis und ihrem religiösen Selbstverständnis, und die Einschreibung des Namens sicherte weit über „Memoria“ hinaus als rechtlich verstandene, für das Seelenheil relevante Ansprüche.[63]

Die Friesinschriften des 8. bis 15. Jahrhunderts gehen jedoch über diese konventionelle Praxis hinaus: Sichtbarkeit von Außen und demonstrative Botschaft nach Außen waren konstitutiv für diese Inschriften, nicht Selbstvergewisserung der innerhalb der Kirche schon versammelten elitären christlichen Gemeinschaft und ihrer Liturgie. Ort und Inhalt der Texte überschreiten eine Grenze.

Fassadeninschriften gab es offenbar nur in recht geringer Zahl, jedesmal aber in besonderen historischen Kontexten. Nur selten war es offenbar notwendig, den sakralen Schriftraum des mittelalterlichen Kirchengebäudes in dieser Weise nach Außen zu erweitern. Nicht die „Antikenimitation“ dürfte deshalb primäre Absicht der Konzepteure und Auftraggeber dieser monumentalen Inschriften gewesen sein, sondern aktuelle, mit traditionelleren Mitteln nicht lösbar erscheinende Kommunikationsbedürfnisse im Grenzbereich zwischen „Kirche und Welt“.

Literaturverzeichnis

Alberti, Leon Battista (1512), *Libri de re aedificatoria decem*, Paris.

Amy, Robert / Gros, Pierre (1979), *La maison carrée de Nîmes*, 2 Bde., Paris.

Andaloro, Maria (1985), „Ancora volta sull’Ytalia di Cimabue“, in: *Arte medievale* 2, 1984 (1985), 143–177.

André, Pierre / Chalon, Marc (2012), „Le Temple du Forum De Vienne etait consacré a Jupiter et non a Auguste et encore moins a Livie“, in: *Le Chroniqueur*, 10. Februar 2012, <http://www.lechroniqueur.fr/fr2/dossiers/cat.php?val=65_patrimoine> (Stand 30.1.2018).

Bayer, Clemens M. M. (1999), „Die karolingische Bauinschrift des Aachener Domes“ in: Max Kerner (Hg.), *Der verschleierte Karl. Karl der Große zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Aachen, 445–452.

Bayer, Marion (2011), „Inschrift der Marienkapelle des Straßburger Münsters mit Nennung des Baumeisters Erwin von Steinbach“, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Bd. 1 (Katalog zur Landesausstellung in Sachsen-Anhalt, 2011), hg. v. Hartmut Krohm u. Holger Kunde, Petersberg, 114–116, Nr. I.9.

Bertelli, Carlo (1956), „La capella dei Pazzi e Civita Castellana“, in: *Paragone Arte* 7, 57–63.

Binazzi, Gianfranco (Hg.) (1989), *Regio VI, Umbria* (Inscriptiones Christianae Italiae 6), Bari.

Borsi, Franco (1982), *Leon Battista Alberti. Das Gesamtwerk*, Stuttgart.

Brandenburg, Hugo (2004), *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg.

Brandi, Cesare (1956), *Il Tempio Malatestiano*, Turin.

63 Zettler 2001.

Buddensieg, Tilman (1971), „Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance“, in: R. R. Bolgar (Hg.), *Classical influences on European culture A. D. 500–1500* (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969), Cambridge, 259–267.

Calabi Limentani, Ida (1970), „‚Sul non saper leggere le epigrafi classiche nei secoli XII et XIII. Sulla scoperta graduale delle abbreviazioni epigrafiche.‘ A proposito di un libro recente“, in: *Acme* 23, 253–282; wiederabgedruckt in: Ida Calabi Limentani (2010), *Scienza epigrafica. Contributi alla storia degli studi di epigrafia latina* (Epigrafia e antichità 28), Faenza, 11–42.

Corpus Inscriptionum Latinarum.

Claussen, Peter Cornelius (1987), *Magistri doctissimi Romani: Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum 1; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 14), Stuttgart.

Claussen, Peter Cornelius (1993/94), „Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 141–161.

Claussen, Peter Cornelius (2008), „L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito“, in: Maria Monica Donato (Hg.), *L'artista medievale* (Annali della Scuola normale superiore di Pisa, ser. IV, Quaderni 16, 2003), Pisa, 283–297.

Claussen, Peter Cornelius (2012), „Perchè non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro“, in: Luca Creti (Hg.), *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana* (Atti del convegno internazionale di studi, Civita Castellana, 18–19 settembre 2010), Rom, 233–242.

Clemens, Lukas (2003), *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters* (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 50), Stuttgart.

Coüasnon, Charles (1974), *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem* (The Schweich lectures of The British Academy, 1972), London.

Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut Folge 4, 6), Berlin / München.

Emerick, Judson J. (1992), *The Tempietto del Clitunno near Spoleto*, University Park (Pa).

Eroli, Giovanni (1895), *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ad esistenti nel Pantheon die Roma*, Narni.

Federici, Vincenzo (Hg.) (1925–1928), *Chronicon Volturnense*, 3 Bde. (Fonti per la storia d'Italia 58–60), Rom.

Formigé, Jules (1924), „L'inscription du temple de Rome et d'Auguste à Vienne“, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 4, 275–279.

Giersiepen, Helga (1991), *Die Inschriften des Aachener Doms* (Die deutschen Inschriften 31), Wiesbaden.

Hatfield, Rab (2004), „The Funding of the Façade of Santa Maria Novella“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 67, 81–128.

Hodges, Richard (1996), *The basilica of Abbot Joshua at San Vincenzo al Volturno* (Miscellanea vulturnense 2), Monteroduni.

Jäggi, Carola (1998), *San Salvatore in Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens* (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz, Reihe B: Studien und Perspektiven 4), Wiesbaden.

Kendall, Calvin B. (1998), *The allegory of the church. Romanesque portals and their inscriptions*, Toronto / Buffalo / London.

Kluge, Bernd (1999), „Nomen imperatoris und Christiana Religio. Das Kaisertum Karls des Großen und Ludwigs des Frommen im Licht der numismatischen Quellen“, in: *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Leo III. in Paderborn*, Bd. 3 (Beiträge zum Katalog der Ausstellung in Paderborn, 1999), hg. v. Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff, Mainz, 82–90.

Krüger, Jürgen (2000), *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte, Gestalt, Bedeutung*, Regensburg.

Krüger, Kristina (2014), „Nicht verborgen, sondern goldgehöht – doch nur den Wenigsten verständlich", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin, 59–84.

Kuhn-Forte, Brigitte (1997), *Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms, S. Teodoro bis Ss. Vito, Modeste e Crescenzia. Die Kirchen von Trastevere* (Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms 4), Wien.

Lambert, Chiara (2013), „I documenti epigrafici", in: Paolo Peduto, Rosa Fiorillo u. Angela Corolla (Hgg.), *Salerno. Una sede ducale della* Langobardia *meridionale* (Studi e ricerche de archeologia e storia dell'arte 16), Spoleto, 45–59.

Liess, Reinhard (1985/86), „Der Riss C der Straßburger Münsterfassade. J. J. Arhardts Nürnberger Kopie eines Originalrisses Erwins von Steinbach", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 46/47, 75–117.

Liess, Reinhard / Köpke, Andrea (1989), „Zur ehemaligen Erwin-Inschrift von 1277 an der Westfassade des Straßburger Münsters", in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 137, N. F. 98, 105–173.

Lomartire, Saverio (1984), „Epigrafia", in: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Ausstellungskatalog „Quando le cattedrale erano bianche"), Modena, 374–413.

Mardersteig, Giovanni (1959), „Leon Battista Alberti e la rinascità del carattere lapidario romano nel Quattrocento", in: *Italia medioevale e umanistica* 2, 285–307.

Marazzi, Federico (2008), „San Vincenzo al Volturno. L'impianto architettonico fra VIII e XI secolo alla luce dei nuovi scavi della *basilica maior*", in: Flavia De Rubeis u. Federico Marazzi (Hgg.), *Monasteri in Europa occidentale (secoli VIII–XI). Topografia e strutture*, Rom, 323–390.

Marazzi, Federico (2010), „Leggere la storia di San Vincenzo al Volturno attraverso il Chronicon Vulturnense. Segni, disegni, e percorsi di una narrazoni monastica", in: Massimo Oldoni (Hg.), *Chronicon Vulturnense de Monaco Giovanni scritto intorno all'anno 1139*, Cerro al Volturno, XXI–XLV.

Marazzi, Federico (2014), *San Vincenzo al Volturno. Guida alla città monastica benedettina* (Le guide di altri itinerari 4), Cerro al Volturno.

Mitchell, John (1990), „Literacy displayed. The use of inscriptions at the monastery of San Vincenzo al Volturno in the early ninth century", in: Rosamond McKitterick (Hg.), *The uses of literacy in Early Mediaeval Europe*, Cambridge u. a., 186–225.

Mitchell, John (1994), „The display of script und uses of painting in Longobard Italy", in: *Testo e immagine nell'Alto Medioevo* (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 41, 1993), Spoleto, 887–951.

Mitchell, John (1999), „Fragmente einer Monumentalinschrift aus San Vincenzo als Volturno", in: *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Leo III. in Paderborn*, Bd. 2 (Katalog der Ausstellung in Paderborn, 1999), hg. v. Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff, Mainz, 572 f., Nr. VIII.54.

Musmeci, Marco (Hg.) (2003), *Templum Mirabile* (Atti del Convegno, 2001), Rimini.

Natella, Pasquale (2000), „Palacium et Ecclesiam Instituit. Storia del complesso longobardo di San Pietro a Corte di Salerno", in: Mariano Greco (Hg.), *San Pietro a Corte. Recupero di una memoria nella città di Salerno*, Neapel, 87–132.

Nilgen, Ursula (1999), „Fassadenmosaik von Alt-Sankt Peter in Rom", in: *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Leo III. in Paderborn*, Bd. 2 (Katalog der Ausstellung in Paderborn, 1999), hg. v. Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff, Mainz, 611–613, Nr. IX.3.

Noehles, Karl (1966), „Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae", in: Günther Fiensch u. Max Imdahl (Hg.), *Festschrift Werner Hager*, Recklinghausen, 17–37.

Pantoni, Angelo (1962), „Due iscrizioni di San Vincenzo al Volturno e il loro contributo alla storia del cenobio", in: *Samnium,* 35, 74–79.

Paulucci, Domenico (1993), *Il tempio malatestiano di Rimini* (Mirabilia urbis), Rimini.

Peduto, Paolo (2001), „Paolo Diacono e la capella palatina di Salerno“, in: *Paolo Diacono i il Friuli altomedievale (secc. VI–IX)* (Atti del XIV Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Cividale, 1999), Spoleto, 655–670; wiederabgedruckt in: Paolo Peduto (Hg.), Materiali per l'archeologia medievale, Salerno 2003, 37–57.

Peroni, Adriano (2008), „L'architetto del primo medioevo. Problemi di identità“, in: Maria Monica Donato (Hg.), *L'artista medievale* (Annali della Scuola normale superiore di Pisa, ser. IV, Quaderni 16, 2003), Pisa, 27–38.

Piccolomini, Eneas (1582), *Commentarii*, Rom.

Portoghesi, Paolo (2012), „I riflessi del portico della cattedrale di Civita Castellana nell'architettura italiana del Rinascimento“, in: Luca Creti (Hg.), *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana* (Atti del convegno internazionale di studi, Civita Castellana, 18–19 settembre 2010), Rom, 243–251.

Réfice, Paola (1993), „Canoni, Tavole dei“, in: *Enciclopedia dell'arte medievale* 4, Rom, 135–143.

Ricci, Corrado (1924), *Il Tempio Malatestiano*, Mailand.

Schad, Oseas (1617), *Summum Argentoratensium Templum: Das ist die Außführliche u. eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, vnd in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg*, Straßburg.

Scheins, Martin (1901), „Die karolingische Widmungsinschrift im Aachener Münster“, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 23, 403–408.

Schoder, R. V. (1979), „Clitumnus“, in: *The Princeton encyclopedia of classical sites*, 2. Aufl., Princeton, 227.

Semmler, Josef (1989), „Saint Denis. Von der bischöflichen Coemeterialbasilika zur königlichen Benediktinerabtei“, in: Hartmut Atsma (Hg.), *La Neustrie. Les pays du Nord de la Loire de 650 à 850*, Bd. 2 (Beihefte der Francia 16), Sigmaringen, 75–123.

Tavernor, Robert (1994), „I caratteri albertiani dell'iscrizione del sepolcro Rucellai a Firenze“, in: *Leon Battista Alberti* (Katalog zur Ausstellung in Mantova, 10. September – 11. Dezember 1994), hg. v. Joseph Rykwert u. Anne Engel, Mailand, 402–407.

Toccaceli, Monica (1996/97), „Abbazie lundo le vie die romei: L'esempio di S. Pietro a Bovara di Trevi“, in: *Bollettino storico della Città di Foligno* 20/21, 757–771.

Untermann, Matthias (2006), *Architektur im frühen Mittelalter*, Darmstadt.

Waddell, Gene (2008), *Creating the Pantheon. Design, materials, and construction* (Bibliotheca archaeologica 42), Rom.

Walter, Joseph (1935), „La topographie de la cathédrale au moyen âge“, in: *Bulletin de la sociéte des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2. série 3, 37–108.

Zettler, Alfons (2001), *Offerenteninschriften auf den frühchristlichen Mosaikfußböden Venetiens und Istriens* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 26), Berlin.

Bildnachweise

Abb. 1, 2, 3, 11, 12.1–7, 13, 14.1–8, 15, 16: Matthias Untermann, Heidelberg.

Abb. 4: *Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Paris 1816–1836, Bd. 2.

Abb. 5: Mitchell 1994.

Abb. 6, 7: Hodges, Richard / Mitchell, John: *The basilica of Abbot Joshua at San Vincenzo al Volturno*. Monteroduni 1996, Abb. 1.4 und 3.5.

Abb. 8, 17: Berthold Werner, wikimedia commons (CC BY-SA 3.0).

Abb. 9, 28, 29: Miguel Hermoso Cuesta, wikimedia commons (CC BY-SA 4.0).

Abb. 10: SOLOXSELERNO, wikimedia commons (CC BY-SA 3.0).
Abb. 18, 20: Croberto68, wikimedia commons (CC BY-SA 3.0).
Abb. 19: Paolo Monti, wikimedia commons (CC BY-SA 4.0).
Abb. 21: Roberta Lazzeri, wikimedia commons (CC BY-SA 3.0).
Abb. 22: Quinok, wikimedia commons (gemeinfrei).
Abb. 23: Gianfranco Massetti, wikimedia commons (CC BY-SA 4.0).
Abb. 24: Bulletin de la Societe des Amis de la Cathedrale de Strasbourg 3, 1935, S. 61.
Abb. 25, 26.1–3: Charlotte Lagemann, Heidelberg.
Abb. 27: Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.

Wolfgang Christian Schneider

Bild und Text in der Silvesterkapelle des päpstlichen Herrschaftsbaus von SS. Quattro Coronati in Rom

Nicht weit vom Kolosseum in Rom entfernt, auf einem Sporn des Caelius-Hügels, dem Caeliolus, liegen Kirche und Konvent von SS. Quattro Coronati, ein massiger Gebäudekomplex. Die Anlage geht zurück auf einen Saalbau der Spätantike, der früh mit einer Basilika überbaut wurde. Als *Titulus Aemilianae* erscheint die Kirche im *Liber Pontificalis*, sie gehört damit zu den spätantiken Gemeindekirchen in Rom. Schon vor 800 wurde *Titulus Aemilianae* verdrängt durch den Namen SS. Quattro Coronati. Im Äußeren steht die Anlage heute weitgehend in der Gestalt da, die sie nach der Teilzerstörung des Kirchenbaues von Papst Leo VI. (847–855) in den von Gregor VII. ausgelösten Wirren durch Pascalis II. (1099–1118) erhielt.[1]

Doch nicht der Kirche von Quattro Coronati gelten die folgenden Überlegungen, sondern der Silvesterkapelle in einem an die alte Klosteranlage angelehnten Bau des 13. Jahrhunderts. Eine heute im Inneren erhaltene Inschrift gibt an,[2] dass dieser hochragende Gebäudeverband an dem alten Benediktinerkonvent, Turmburg mitsamt der Kapelle („capellam et domos") und einem zugehörigen darüberliegenden Saal, um die Mitte des 13. Jahrhunderts eigens – vom Kloster rechtlich unabhängig – angelegt worden ist, um nach Innozenz' IV. Abzug von Rom anstelle des nicht zu verteidigenden Lateranpalastes als ‚Zitadelle' für den von Innozenz als Stellvertreter in der Stadt zurückgelassenen Kardinalpresbyter Stephanus von S. Maria in Trastevere aus der Familie der Conti zu dienen. Nicht um irgendeine abgelegene Kapelle also geht es, sondern um einen Herrschaftsraum, und zwar den einzigen päpstlichen Herrschaftsraum des Hochmittelalters, der erhalten blieb: der Ort, der den Papstsitz im Lateran im Falle einer existentiellen Bedrohung der päpstlichen Herrschaft zu vertreten hatte und daher auch rechtlich dem Lateran, der Kirche der römischen Bischöfe zugehörte.[3]

Wer heute in die Silvesterkapelle eintritt, einen einschiffigen tonnengewölbten Raum von 9,15 × 4,80 m, sieht sich von einem leuchtenden Fries von Fresken umgeben, der den ganzen Raum durchzieht.[4] Sie sind berühmt, wenngleich letztlich

1 Grundlegend zum Bau: Muñoz 1914; Ghetti 1964; Manzi 1968; Krautheimer 1970, 1–36. Zu den Neufunden über der Kapelle: Draghi 2006. – Diese Darlegungen gründen auf Gastvorträgen zum politischen Gehalt der Büsten-Medaillons, die ich 2004 an der Universität Frankfurt (Johannes Fried) und im Roemer- und Pelizäus-Museum Hildesheim, sowie 2006 an der Universität Karlsuhe (Norbert Schneider) gehalten habe.

2 Zu der in die Südwand eingelassenen Bauinschriften: Forcella 1876, 290 Nr. 718; 719.

3 Dies übersieht Noll 2011, 125–127.

4 Zur Malerei vgl. Muñoz 1913; Matthiae 1964, 86–91. Matthiae 1966, 146–152. Mitchell 1980 (mit 23 Abb.); Sohn 1997; Noll 2011.

Open Access. © 2019 Wolfgang Christian Schneider, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-012

nur oberflächlich in ihrem Gehalt erörtert. Erst dem genaueren Blick wird auffallen, dass unter den Vollbildern eine Reihe von Tondi mit Büsten entlangläuft, die meisten sind allerdings heute weitgehend zerstört. Jeder dieser Tondi enthält eine Büste, die ein Schriftband vor der Brust ausbreitet. Es steht also ein hochherrschaftlicher sakraler Schriftraum vor dem Betrachter. Ihn gilt es zu erläutern, und zwar im Hinblick auf die Interdependenz zwischen den Vollbildern und den Büsten mit ihren Schriftbändern im Raum. Denn die so entstandene Text-Bild-Anlage ist in beispielhafter Weise geeignet, die Bedeutung räumlich organisierter Schriftlichkeit aufzuweisen – und zwar gerade auch als Mittel im politischen Ringen zwischen Kaisertum und Papsttum. Die Schriftteile stehen dabei in einer Spannung zu den Bildteilen, die sie schärfen und die in ihrer Aussage daher zunächst zu betrachten sind.

Die szenischen Fresken bieten an der Westwand, durch die man eintritt, Geschehnisse der *Actus Silvestri*, der Legende von Silvester, dem römischen Bischof, unter dem die Kirche in die römische Staatlichkeit eintritt. Die Legende über die wunderbare Bekehrung Kaiser Konstantins durch Silvester wurde in der Spätantike aus einzelnen älteren Überlieferungen zusammengestellt. In karolingischer Zeit gingen Teile der Silvesterlegende dann in das sogenannte *Constitutum Constantini* ein: die „Konstantinische Fälschung", die von Männern der kirchlichen Opposition gegen Ludwig den Frommen im 9. Jahrhundert hergestellt wurde.[5] Nachdem die Konstantinische Fälschung in der Ottonenzeit in kirchenpolitischen Zusammenhängen gelegentlich Erwähnung fand, wurde sie seit dem 11. Jahrhundert von kurialer Seite begeistert aufgegriffen und – tendenzhaft umgearbeitet – beharrlich aufgerufen, um die Vormachtstellung des römischen Bischofs und dessen Überordnung über den Imperator zu belegen: Hier erst setzt die eigentliche „Fälschung" ein. Eine erste bildliche Ausformung samt einer Inschrift scheint die Fälschung in der Zeit Kaiser Lothars III. im Lateran, erfahren zu haben, die auf Vorgänge zwischen Lothar und Innozenz II. in Lüttich 1131 bzw. auf Lothars Romaufenthalt 1133 Bezug nahm, doch wurde dieses Werk bzw. die dieses ausdeutende Inschrift als anmaßend und die rechtliche Situation verfälschend wohl zwischen 1154 und 1157 von kaiserlichen Truppen zerstört.[6] Die im 13. Jahrhundert geschaffenen Fresken der Silvesterkapelle müssen also als eine Neuauflage dieser untergegangenen propagandistischen Bildwerke aufgefasst werden. Für sie sind, wie sich zeigen wird, beide eben genannten Texte wirksam geworden und dementsprechend für die Deutung heranzuziehen.

5 Fried 2007, bes. 112–114; Fried 2011, S. 295–311.
6 Walter 1970, 168f. Siehe auch Schramm 1983, 256 und Abb. 198.

1 Die szenischen Bilder der West- und Nordwand: Die Legende von Konstantin und Silvester

Der Zyklus der Vollbilder setzt in der Ecke des Südteils der Westwand ein, um dann zur Nordwand hin voranzuschreiten (Abb. 1). Im ersten Bild sitzt der von Gott wegen der sündhaften Verfolgung der Christen mit dem Ausschlag gezeichnete Kaiser Konstantin auf seinem Thron; neben ihm klagen Mütter mit ihren Kindern, da der Kaiser, dem von heidnischen Priestern gesagt wurde, er könne durch ein Bad in Kindesblut genesen,[7] dreitausend Kinder hatte zusammenführen lassen. Bewegt vom Jammer der Mütter lässt Konstantin jedoch von seinem Vorhaben ab und entlässt die Flehenden.

Die anschließende Szene zeigt den Wendepunkt an: Dem schlafenden Kaiser erscheinen – gleichsam von dem darüber dargestellten im Weltgericht thronenden Christus herabgesandt[8] – Petrus und Paulus und verkünden ihm die Heilung durch

Abb. 1: Silvesterkapelle, Südwestecke: Konstantin und die klagenden Mütter, darunter die Reste der Tondi (v. l.) von ISAAC und ABRAAM.

7 Die Kunde der heidnischen Priester ‚verballhornt' das christliche Taufgeheimnis: das reinigende Bad im Born des durch das blutige Selbstopfer des Menschensohnes erlangten Taufwassers.

8 Von der Herabsendung durch Christus spricht die Legende wie auch der Constitutum-Text, vgl. Fuhrmann, *Constitutum*, § 7.

Abb. 2: Silvesterkapelle, Westwand: Oben Weltgericht Christi, darunter Konstantins Traum. darunter die Reste der Tondi (v. l.) von ISAAC und ABRAAM, dann DAVID und SALOMON.

Abb. 3: Silvesterkapelle, Westnordecke: Die Boten an Silvester, Vorweisung der Bildnisse von Petrus und Paulus; darunter die Reste der Tondi (v. l.) von DAVID und SALOMON, sowie nach der Lücke IEREMIAS und EZECHIEL.

Abb. 4: Silvesterkapelle, Nordwand: Vorweisung der Bildnisse von Petrus und Paulus, Taufe Konstantins; unter letzteren die Tondi von AMOS, IONAS, MICHEAS.

das Bad in einem Brunnen der *pietas*,[9] sobald er den wegen der kaiserlichen Verfolgungen auf dem Soracte verborgenen Silvester, den Bischof von Rom, zu sich berufen hätte (Abb. 2).

Das nächste, zur Nordwand umknickende Doppelbild zeigt die Reise der drei vom Kaiser ausgesandten Boten zum Soracte und ihre demütige Bitte vor Silvester, seinen Zufluchtort zu verlassen und dem Kaiser zur Heilung zu verhelfen (Abb. 3). Dieser Vorgang wird allein in der Silvesterlegende geschildert.

Nach seiner Rückkehr nach Rom weist Silvester auf dem anschließenden Fresko der Nordwand dem Kaiser auf dessen Bitten die Bilder der beiden Apostel; ergriffen erkennt der gekrönte, aber noch immer aussätzige Konstantin in ihnen die Verkünder seiner nahen Heilung (Abb. 4). Zwei Geistliche und zwei Höflinge (mit der spitzen Kopfbedeckung von *duces*) sind Zeugen des Geschehens innerhalb eines Kirchenraums, wohl der Laterankirche: Deutlich sind hinter dem Doppelbild der Apostel (oben) das Ziborium zu erkennen und (unten) die Türen der Altarschranke.

Die folgende Szene zeigt den Kaiser bloßen Leibes im ‚Bad der Pietas', vom Aussatz nun befreit, auf seinem Haupt liegt die Hand Silvesters, der eben den Taufakt vollzieht. Hinter dem Bischof begleiten vier Geistliche den Akt, ihnen gegenüber stehen drei hochrangige Höflinge mit den Insignien des Kaisers: Der Träger einer

9 Fuhrmann, *Constitutum*, § 7: *fons pietatis*.

Abb. 5: Silvesterkapelle, Nordwand: Die Tiaraübergabe an Silvester; darunter die Tondi von IONAS, MICHEAS.

purpurnen Tiara hält seine Dalmatica,[10] ein zweiter mit breitem Schmuckstreifen am Gewand die Krone bereit. Die Kuppel hinter dem Täufling scheint einen Baptisteriumsbau (vielleicht erneut den des Lateran) anzeigen zu wollen.

Die auf die Taufe folgenden Bilder, die beiden letzten Bildszenen auf der Nordwand (Abb. 5), folgen allein der *Constitutum*-Fälschung, die zu einem Teil spätantike oströmisch-byzantinische Erzählungen über den ‚Umzug' des Kaisers in den Osten einbezieht. Denn obwohl die Silvesterlegende ausführlicher auf Geschehnisse nach der Taufe eingeht, sagt sie nichts, was in Richtung des Inhalts der beiden nächsten Bilder weisen könnte; mehr noch: Da sie zahlreiche kirchenfreundliche Akte des Kaisers beschreibt, etwa Besitzübertragungen und das Versprechen von Kirchenbauten, ist letztlich auch kein Raum für polemische Inhalte.

Das erste dieser beiden Bilder ist das bekannteste des Freskenzyklus: Silvester sitzt auf einem Thron, der dem des Kaisers auf dem ersten Bild des Zyklus ähnelt. Der Kaiser schreitet aus einer befestigten Toranlage heraus auf ihn zu und übergibt ihm, in einer Haltung, die ansonsten – vor allem in den Buchübergaben in Widmungsszenen – gebende, mitunter auch nachgeordnete Personen einnehmen, besondere

10 Man könnte in ihm den später belegten Patricius der Römer erkennen.

Abb. 6: Silvesterkapelle, Nordostecke: Der Strator-Dienst Konstantins; darunter die Tondi von SOPHONIAS und (um die Ecke) AGGEUS.

Ehrenzeichen, offenkundig als Dank für die erlangte Heilung: das *phrygium*, eine ausgezierte Tiara, mit der Rechten, ein eben aus dem Tor tretendes weißes Ross mit der Linken und wohl auch den von einem Mann des kaiserlichen Gefolges dem Thronenden entgegengehaltenen Ehrenschirm, der auf dem folgenden Fresco im Gefolge Silvesters erschient. Hinter dem Kaiser erhebt sich die Stadt, ein vereinzeltes C im Schriftband (unter dem Tor) könnte auf „Capitolium" (oder „Palacium") hinweisen),[11] von den Zinnen sieht die Bevölkerung oder die Getreuen des Kaisers dem Geschehen zu, einer von ihnen hat die Krone des Kaisers in der Hand, was kaum anders zu verstehen ist, als dass diese Krone in den gezeigten Akt nicht einbezogen ist, also unverrückt in der Verfügung des Kaisers liegt.[12] Der dargestellte Übergabevorgang selbst und die drei hier im Bild auftretenden Rangeszeichen haben zunächst nichts übermäßig Auszeichnendes und den Empfänger Überordnendes an sich. Das spätantike Imperium kannte Ehrengaben und ehrende Erlaubnisse, so war auch der Gebrauch

11 Es handelt sich wohl um das C, das Kantorowicz 1961, 181 als Beginn des Wortes „Capitolium" deutete, das Sohn 1997, 31, Anm 109 vermisst. Erhalten sind noch Teile der Benennungen: S. Silvester und Constantinus.

12 Zu den Kaiser-Papst-Bildern aus kurialer Perspektive: Sohn 1997, 31–39, wiederholt unter Rückgriff auf Texte Innozenz' III. Noll 2011, 44–46 will die dargestellten Schenkungen auch bildlich recht weit ausgedehnt ansehen, was nicht überzeugt. Er denkt zu sehr vom Text des Constitutum her, bei dem die Sachlage eine andere ist. Das Bild in der Kapelle ist zurückhaltender.

von Pferden beschränkt, nur Höherrangigen war ihre Nutzung gestattet.[13] Nachdem die christlichen Bischöfe – im Zuge des Eintritts der Kirche in die Staatlichkeit – ranglich auf die Ebene der Provinzstatthalter gehoben wurden, kam ihnen, also auch dem römischen Bischof, ganz folgerichtig von Seiten des Kaisers ein Pferd zu.

Das ähnlich berühmte letzte Bild der Nordwand schließlich zeigt Kaiser Konstantin, der gekrönt und in Begleitung eines Schwertträgers das Ross, auf dem Silvester sitzt, zu Fuß am Zügel zur Stadt hinführt (Abb. 6). Ein Diakon mit einem Kreuzstab reitet voran. Hinter Silvester folgen Männer bischöflichen Ranges, wohl die im gefälschten *Constitutum* ebenfalls bedachten, den Senatoren und Consuln ranglich gleichgestellten ‚Kardinäle'.[14]

Diese Szene, die in der Silvesterlegende nicht nur fehlt, sondern dort nicht einmal einen Ansatzpunkt besitzt, geht allein auf das gefälschte *Constitutum Constantini* zurück, wo erwähnt wird, Constantin habe zugleich mit der Übergabe des *phrygiums* aus Verehrung für den *Beatus Petrus* die Zügel von Silvesters Pferd gehalten und dem Bischof das *officium stratoris* geleistet.[15]

Allerdings ist das Motiv des Geleitens hinsichtlich der Stellung der Beteiligten keineswegs so eindeutig, wie es die spätere mittelalterliche Deutung der Kirche wollte. Oft genug ist der fürsorgende Führer der eigentlich Übergeordnete, der anscheinend herrscherlich Geführte aber der eigentlich Untergeordnete. Das zeigt deutlich die Motivgeschichte, die Kantorovicz in einem Aufsatz zur Strator-Szene erläuterte.[16] Er zeigte, dass die Ross-Führung in der Antike durch übergeordnete Personen erfolgt: auf Gedenkprägungen etwa führt die Göttin Victoria das Ross des Imperators, häufiger auch treten die Dioskuren als Rossführer auf. Auch aus diesem Grunde überrascht nicht, dass – wie Holtzmann feststellte[17] – das *officium stratoris*[18] für die päpstliche Seite an Bedeutung verlor und sie lieber das *officium strepae* gesehen hätte, den Dienst der Steigbügelhaltung, der wirklich ein entschieden rangminderndes Tun war. Aber davon sprach nicht einmal das *Constitutum*, konnte es auch nicht, weil zu der Zeit, als die Fälschung gearbeitet wurde, die Steigbügel weitgehend unbekannt waren, und das 4.Jahrhundert, das für die päpstliche Fälschung ja gelten sollte, vom

13 Vgl. Mommsen, *Codex Theodosianus* VIIII 30, 1–5.

14 Fuhrmann, *Constitutum*, § 15.

15 Fuhrmann, *Constitutum*, § 16, Z. 257f.

16 Kantorowicz 1961, 181–189.

17 Es geht dabei, wie Mitchell 1980, 26 mit Anm. 42 feststellt, um eine Verrechtlichung älterer, relativ offener personaler Akte in einer feudalen Ordnung, insofern versuchte die Kurie tatsächlich die Rechtsordnung verfälschend zu verschieben; zu unklar ist dies bei Holtzmann 1928; angemessener bei Eichmann 1930, 16–40. Holtzmann 1932.

18 Sohn 1997, 38 und Noll 2011, 47 übersetzen *strator* hochproblematisch mit „Reitknecht", richtig aber ist „Wegbereiter", was einen ganz anderen Horizont eröffnet, eben den von Kantorowicz behandelten. Neben Konstantin steht kein „Offizier", sondern der (dukale) Schwertträger des Kaisers. Dass das Schwert auf den Papst zu beziehen ist, so Noll 2011, 49, ist abwegig.

Steigbügel nicht das geringste wusste. Man muss davon ausgehen, dass die Kaiser des hohen Mittelalters diesen Akt nie vollzogen.

2 Die szenischen Bilder der Südwand: Die Helena- und Kreuzlegende

Nach den beiden allein dem Text der *Constitutum*-Fälschung folgenden Szenen kehrt die Bildfolge der Silvesterkapelle auf der Südwand wieder zur Silvesterlegende zurück. Alle drei Szenen der Südseite, die kaum je eingehender erörtert werden, fallen in die Zeit nach den Ereignissen der Nordseite. Die Bildfolge setzt ein mit dem Stierwunder der Silvesterlegende (Abb. 7).[19]

Kaiserin Helena hatte sich dem Judentum angeschlossen und wegen Konstantins Götterverehrung den Kaiserhof verlassen. Von ihrem Sohn von seinem Glaubenswech-

Abb. 7: Silvesterkapelle, Südwand: die Disputation zwischen Silvester und Zambri; darunter die Tondi von JOSIAS und EZECHIAS.

19 Die (wiederholt überarbeitete) Silvester-Vita zugänglich in Mombritius 1910, 508–531, hier 515ff.

sel unterrichtet, lobte sie zwar dessen Bekehrung zur Verehrung des Einen Gottes, erklärte die Entscheidung für das Christentum jedoch für die falsche Wahl. Daraufhin wurde eine Disputation zwischen den jüdischen Priestern unter Führung Zambris aus Helenas Hofstaat und Silvester von Seiten des Sohnes in Rom vor den von Konstantin eingesetzten heidnischen Richtern Craton und Cenophiles verabredet. Diese Personen zeigt das Fresko; von Silvester ist heute noch die linke Hand mit dem Mantelansatz und der Kopf des Stiers zu sehen, auf der – im Folgenden näher behandelten – Kopie des Freskos von Antonio Eclissi von 1637 sind allerdings noch fast die gesamte Gestalt des Papstes und auch sein geistlicher Anhang sowie die Hälfte des Stiers überliefert.[20] Als aber Zambri Silvester in der Disputatio nicht standzuhalten vermochte, suchte er durch die Vollbringung eines Zeichens die Macht seines Glaubens zu erweisen: er flüsterte einem Stier ein Wort in das Ohr, worauf das Tier tot zu Boden fiel. Das Fresko zeigt den Stier kopfüber gestürzt. Doch der jüdische Priester vermochte nicht, wie Silvester – um die göttliche ‚Herkunft' des tötenden Wortes zu klären – forderte, den Stier nun wieder zum Leben zu erwecken. Das aber gelang Silvester mit seinem Wort, auf dem Fresco erscheint daher unter der geöffneten Hand Silvesters der Kopf des wiedererweckten Stieres. Damit hatte Silvester Macht und Richtigkeit der christlichen Gottesverehrung erwiesen, der sich nun auch Helena und ihr (hinter Zambri auftretender) Hofstaat anschlossen.

Die anschließende Szene (Abb. 8), die auch unter dem Bild noch in Resten benannte ‚Kreuzauffindung', fehlt im *Constitutum*, sie entstammt einer *dritten* Quelle: der Helena-Legende. Diese ist zwar zunächst vor allem mit der Kirche S. Croce in Gerusalemme verbunden, hat aber auch für die Silvesterkapelle eine erhebliche Bedeutung, besitzt die Kapelle doch, wie die schon erwähnte Widmungsinschrift in der Kappelle selbst berichtet, nicht nur Silvester-Reliquien, sondern vor allem auch – nach der benachbarten Inschrift – eine Reliquie des Hl. Kreuzes (*de ligno crucis*).

Die zum Christentum bekehrte Helena war nach Palästina gezogen, um dort in Jerusalem das Kreuz Jesu zu suchen. Eben wird in Gegenwart der Kaiserin und ihrer vier Begleiterinnen auf der einen, drei Männern des Hofstaates auf der anderen Seite das dritte Kreuz ergraben, das nun, wie seine hohe Position sowie die Geste der Kaiserin zeigen das Kreuz Jesu ist: es hat dieselbe Gestalt wie alle bisher im Aufzug Silvesters auftretenden Vortragekreuze. An den Erdhügel gelehnt wartet der Lahme mit deutlich leblos-weiß gegebenen Beinen, der durch seine wunderbare Heilung die Echtheit des geborgenen Kreuzes erweisen wird. Das Auftreten dieser Szene im Rahmen der Silvesterlegende – zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass die Kreuzauffindung der wichtigsten politischen Szene der Nordwand gegenüberliegt – setzt einen besonderen, die engere Silvestergeschichte überschreitenden Akzent und zeigt

20 Eclissi fol. 24. Die Richter waren nach Ausweis der Nachzeichnungen im Band unter der Szene als solche inschriftlich benannt. Abgesehen davon ist von den Wörtern des unten durchlaufenden Schriftbandes auf der Südseite nur noch der Rest von *taurus* (trs) und *inventio sanctae crucis* unter dem Folgebild erhalten.

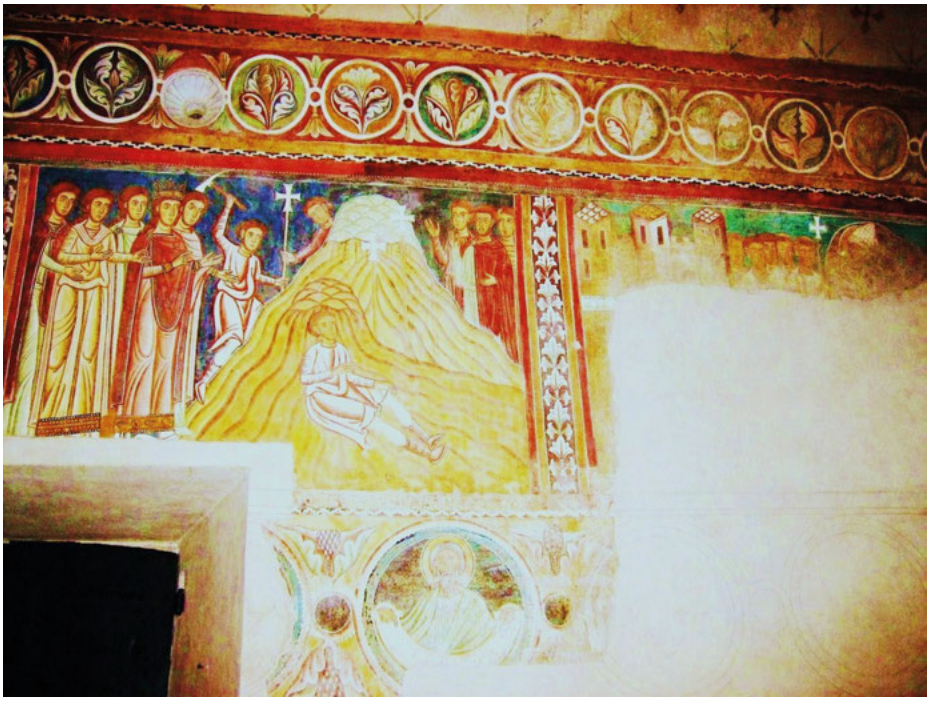


Abb. 8: Silvesterkapelle, Südwand: Kreuzauffindung durch Helena und Fesselung des Drachens; darunter der Tondo von SAMUEL.

damit an, dass die Darstellungsabsicht der Fresken über die schlichte Illustration der Silvester-Geschehnisse hinausgeht.

Das letzte Bild der Südseite ist heute großteils verschwunden. Schon vor dem 15. Jahrhundert wurde es an seinem rechten Rand für eine Vergrößerung des Fensters beschnitten, Weiteres ist zerstört. Doch das Verbliebene gibt genügend Hinweise, um den Inhalt des Dargestellten verstehen zu können. Die erhaltene obere Zone des Fresco zeigt links einen Mauerring mit Türmen, von dem ein Zug von sechs Geistlichen ausgeht. Er wird angeführt von einem Tiaraträger, also Silvester selbst, dessen Oberkörper seitlich vor einer nahezu halbrunden dunklen Fläche steht. Dem Bischof folgt ein tonsurierter geistlicher Kreuzträger, neben dem ein weiterer Pallienträger steht. Von den drei Personen in der zweiten Reihe wird noch ein weiterer durch die Tonsur als Geistlicher ausgewiesen. Rechts oben waren – Eclissis Kopie zufolge, doch heute verloren – mehrere Baumwipfel zu sehen. Den entscheidenden Hinweis für die Deutung des Bildes gibt die hinter dem Oberkörper Silvesters gezeigte annähernd halbrunde dunkle Fläche. Denn die Silvesterlegende berichtet,[21] dass der römische Bischof unter dem Beistand Petri geleitet von zwei Diakonen und drei Priestern zu

21 Pohlkamp 1983.

einem das Volk von Rom bedrohenden Drachen hinabstieg und diesen mit Fesseln band – zweifellos mit Hilfe des Kreuzes. Die Legende berichtet ja, dass das Kreuz Christ auf dem Siegelring stand, der die Fesselung des Drachens siegelte. Die deutlich wiedergegebene dunkel getönte Fläche hinter Silvester dürfte die Höhle dieses Drachens anzeigen, der sicherlich im zerstörten Bereich als gebunden dargestellt wurde.

Mit seinem Sieg über den Drachen und dessen Fesselung und Einschließung bis zum Gericht, ist das Vermögen Silvesters erwiesen, mit der ihm eigenen Macht und der Verfügung über das Kreuz jedes menschenbedrohende Widerwesen in Bann zu schlagen. Im Hinblick auf das voraufgehende Bild der Kreuzauffindung ist das von Silvester in der Drachenszene mitgeführte Kreuz also ‚scharf' zu deuten: als das Kreuz der Kreuzreliquie, die Helena nach Rom übertragen hatte, womit als *vierte* Vorlage die römische Lokaltradition aufgegriffen worden wäre, die sich um die Kirche S.Croce in Gerusalemme rankt und im *Liber Pontificalis* ihren Niederschlag fand. Dies allein kann die Aufnahme der innerhalb der Silvesterlegende nachrangigen und spät auftretenden Episode der Kreuzauffindung in den Zyklus erklären: Mit der Aufnahme dieser in der Folge der Fresken eigentlich irritierenden Episode haben Planer und Maler der Darstellung versucht, den römischen Bischof und sein Tun nicht nur mit dem höchsten Herrscheramt – mit dem Kaisertum – in Verbindung zu bringen, sondern ihn auch auf engst mögliche Weise mit dem Kreuz Christi, dem vornehmsten und ranghöchsten Gegenstand des Heilsgeschehens, zu verbinden und dieses als in der Hand des Papstes, in seiner Verfügung stehend, zu bestimmen.

3 Das Herrschaftsbild Christi im Giebelhalbrund der Westwand

Ihren Endpunkt und ihr Ziel haben die Bildszenen dann im Halbrund oben in der Westwand im endzeitlichen Herrschaftsbild Christi: Sie motivieren das auf den Westseiten mittelalterlicher Kirchen traditionelle ‚Weltgerichtsbild' auf ganz spezifische Weise – und das erklärt seine Besonderheiten. Nicht einfach ein Weltgerichtsgeschehen ist gemeint, wie es – annähernd zur selben Zeit wie in der Silvesterkapelle – im Dom von Torcello auftritt,[22] dargestellt ist vielmehr die Vergegenwärtigung von Christi Allmacht nach seinem Selbstopfer, im herrscherlichen Thronen mit den Insignien seines Heilshandelns, den Arma Christi am Thron – eine ikonographisch einmalige Darstellung –, deren Vornehmstes, das Kreuz, in der Hand Christi steht, das zugleich im Bildfries darunter als konkret gefunden und in der Verfügung des Papstes stehend gezeigt wird. Die Gottesgebärerin und der Vorläufer umgeben den Herrn stehend im Sinne einer Deesis bei Weltgerichtsbildern, ihnen folgen auf der Thronbank die

22 Zu Torcello: Concina 1996, 112–123.

Apostel, über denen die Engel der Apokalypse schweben. Doch nicht eigentlich ein richterliches Tun ist gezeigt, trotz der Engel, die endzeitlich die Posaune blasen und den Himmel aufrollen. Denn Gesegnete oder Verdammte treten nicht auf. Es geht um ein herrscherliches Walten in der Endzeit und Ewigkeit.

Die über die Wände verteilten aus vier Silvester-Texten gezogenen Vollbilder erweisen somit die ausgemalte Kapelle als einen semantisch geschlossenen Gesamtraum, in dem das Einzelbild nicht unabhängig vom Gesamtzusammenhang der Ausmalung betrachtet werden kann. Inhalt der Bildfolge ist offensichtlich die Stellung Silvesters, und zwar wesentlich im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zu den Aposteln Petrus und Paulus sowie seine Verfügung über das Kreuz Jesu. Dem Besucher von heute fällt allerdings kaum auf, dass unter der Reihe dieser szenischen Bilder eine Folge von Büstenmedaillons (bzw. Tondi) entlangzieht,[23] die dem offenkundig geschlossenen Bildzusammenhangs gleicherweise konstitutiv zugehören müssen.

4 Die Folge der Büstenmedaillons

Wenig ist heute von diesen ursprünglich mindestens 30 Tondi erhalten und so fanden sie bis vor kurzem bei der Würdigung und Deutung der Fresken in der Silvesterkapelle keine Berücksichtigung.[24] Und doch sind sie für das Verständnis der Silvesterkapelle von entscheidender Bedeutung: Denn der so gegebene Gestalt-Zusammenhang von szenischer Bildzone und darunter liegender Tondi-Reihe ist insgesamt in der frühen Kunst nicht sehr häufig, doch er begegnet gerade in Rom, sowohl in der römischen Bischofskirche des Lateran und in der Grabeskirche des Apostels Petrus, wie frühneuzeitliche Zeichnungen überliefern, als auch in St. Paul vor den Mauern und in S. Croce in Gerusalemme. Wenngleich im Maßstab verringert, stellt sich die Silvesterkapelle mit dieser Bildgestalt also unverkennbar in die Reihe der Stationskirchen und sie spiegelt darin ihren Entstehungszusammenhang: Vertreterin der großen Basiliken des Papsttums zu sein.

Die meisten Tondi sind allerdings heute bis auf den unteren Saum zerstört.[25] Auf der Südseite der Kapelle ist heute überhaupt nur noch ein Tondo hinlänglich erhalten,

23 Der Durchmesser der Büstenmedaillons beträgt für das Innenfeld rund 52 cm und insgesamt mit Rahmung 66 cm.

24 Mitchell 1980 überging die Tondi bei der Beschreibung des Bestandes an Fresken der Kapelle (S. 19, Anm. 15) und erwähnte sie erst auf S. 31 mit einem Satz im Zuge seiner Überlegungen zu den stilistischen Zusammenhängen des Konstantin-Silvester-Zyklus, was die Totalität des inszenierten Anspruchs nicht deutlich machte. Barberini 1993, 55 sprach nur in einem Halbsatz pauschal von verschieden Prophetenbüsten. Erst Zahlten 1994, Sohn 1997 und Noll 2011 betrachteten die Tondi genauer.

25 Die Gleichartigkeit der Fehlstellen im oberen Bereich der Tondi lässt darauf schließen, dass der Verlust durch eine bauliche Maßnahme nach der Mitte des 17.Jahrhundert verursacht wurde.

auf der Nordseite sind in recht unterschiedlichem Erhaltungszustand nur noch vier volle Tondi zu sehen. Gezeigt werden jeweils Brustbilder männlicher Personen, die vor der Brust mit ausgebreiteten Händen eine geöffnete Schriftrolle weisen. Innerhalb der Tondi werden beiderseits der Köpfe die Dargestellten durch Inschriften benannt. Auch die Schriftrollen sind beschrieben, bis auf wenige zusammenhanglose Buchstabenreste sind jedoch fast alle vergangen.

Und doch sind Aussagen möglich – und damit kommt das Moment der Schriftlichkeit im Raum zum Tragen: Im Jahre 1637 nämlich fertigte der italienische Maler Antonio Eclissi Nachzeichnungen des Freskenschmucks der Silvesterkapelle an, soweit er damals erhalten war.[26] Weitere unkolorierte Nachzeichnungen unbekannter Hand, aber ebenfalls des 17. Jahrhunderts, haben sich in der Biblioteca Vaticana in einem aus der Sammlung der Barberini stammenden Heft gefunden.[27] Beide Nachzeichnungsfolgen aber zeigen nicht nur die heute noch weitgehend oder auch nur bruchstückhaft erhaltenen Tondi in einem vollständigeren Zustand, sondern sie überliefern auch eine größere Zahl von Medaillons, die heute verschwunden sind, und – das ist besonders glücklich – sie bieten für acht Tondi die heute fast gänzlich verlorenen Beschriftungen: neben den Benennungen der Auftretenden auch die Aufschriften auf den von diesen dargebotenen Rotuli. Darüber hinaus gibt das Heft Eclissis auf fol. 2 noch einen Grundriss des Oratoriums mit Angaben zu den Plätzen der Büsten innerhalb der Kapelle, so dass die Raumordnung der Tondi festgelegt ist.

Aber noch mehr: Als ich die Nachzeichnungen Eclissis in Wien überprüfte, konnte ich entdecken, dass über die sorgfältig in schwarzer Tusche gearbeiteten Wiedergaben der acht voll genannten Inschriften hinaus auf den Stellen der wiedergegebenen Rotuli, die dem Kopisten nicht mehr recht lesbar und verständlich waren, in feinstem Bleistift Leseversuche notiert sind: und zwar bei sieben weiteren Schriftbändern. Leider sind sie so fein, dass sie in Abbildungen der Kopien nicht zu erkennen wären. Da der Schreibduktus dem der gesicherten Aufschriften gleicht, dürfte es sich um Versuche Eclissis handeln, verbliebene Buchstabenreste zu fassen. Eclissi hat auf diese Weise Befunde bewahrt, aus denen sich weitere 7 Rotulus-Inschriften erschlie-

26 Zahlten 1994, 19–43. Sohn 1997, 24–27. Die Zeichnungen, angefertigt im Auftrag von Francesco Barberini, bilden ein umfangreicheres Heft, das 1881 aus dem Nachlass Overbecks von der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erworben wurde: Codex Series nova 3311; Mazal / Unterkircher 1967, 55. Eine Nachzeichnung der Tiaraübergabe veröffentlichte farbig Mazal 1981, Nr. 44, Abb. 3. Noll 2011, 22–27 bildet die Tondi von Abraam, Isaac, Iakob, David, Salomon, Daniel ab. Zu Ecclissi und seinem Vorhaben siehe: De Marchi 1993. Herklotz 2006, bes. 218–221.

27 Die bislang unpublizierten unkolorierten Nachzeichnungen (Bleistift) – einer alten Signatur: Barb 1049 auf fol. 45r zufolge aus einem geschlossenen Barberini-Bestand – sind großzügig ausgeschnitten in einen neueren Band (wohl des frühen 19.Jahrhunderts) der vatikanischen Bibliothek eingeklebt: Vat. Lat. 9849 fol. 40v bis 52r (außer 43v-44v); bei der Neuzusammenstellung wurde die ursprüngliche Reihenfolge der Nachzeichnungen offenkundig zerstört. Beide Folgen der aus stilistischen Gründen ungefähr gleichzeitigen Nachzeichnungen zeigen einen ähnlichen Erhaltungszustand der Fresken, geben bei den Inschriften jedoch unterschiedliche Einzelheiten; dazu im Folgenden.

ßen lassen. Diese Inschriften auf den Schriftrollen der Brustbilder aber enthalten entscheidende Hinweise, ja den Schlüssel zur Deutung des Gesamtprogramms der Bild-Schrift-Inszenierung in der Silvesterkapelle.

5 Der durch Nachzeichungen überlieferte, teilweise auch erhaltene Bestand und seine Position im Raum

Der von Eclissi mit Angaben zu den Orten der Tondi versehene Grundriss erlaubt, die heute nur noch in wenigen Resten erhaltenen Tondi zu benennen und über ihre Position im Raum der Silvesterkapelle zuletzt auch den Sinnzusammenhang ihres Auftretens zu bestimmen, was dann Schlüsse auf den Gehalt der Schrift im Raum der Silvesterkapelle erlaubt.

Neben dem alten (und heute wieder benutzten) Eingang in der Westseite des geosteten Raumes stehen zunächst auf dem südlichen Abschnitt der Westwand die – heute nur noch halb erhaltenen – Medaillons von ABRAAM (Eclissi fol. 3) und ISAAC (Eclissi fol. 4), beide tragen eine unten goldgesäumte Tiara mit Anhängen (*candae*).[28]

An der folgenden Südseite kam es durch Eingriffe, vor allem durch die Anlage eines neuen großen Eingangs im Jahre 1570 zu erheblichen Verlusten in der Reihe der Büstenmedaillons. Hier fand Eclissi an ISAAC um die Ecke anschließend ein – heute völlig verlorenes – namenloses Medaillon vor, das er mit dem Text des Schriftbandes auf fol. 5 wiedergibt. Neben diesem Tondo unterbricht die tief heruntergezogene Laibungszone eines späteren Fensters die Medaillonreihe; die heute in der Laibung sichtbare einfache Sternblumen-Bemalung weist auf das frühe 14.Jahrhundert hin. So scheint eine nachträgliche Verbreiterung und Vertiefung der Laibung an dieser Stelle schon früh Medaillons zerstört haben.

Von den nachfolgenden Medaillons in der Südwand waren offensichtlich schon im 17. Jahrhundert nur noch so geringe Reste vorhanden, dass sie im Eclissi-Codex keine Berücksichtigung finden konnten. Erhalten ist lediglich im Anschluß an einen nach rechts offenen Halbkreis eines ansonsten verlorenen Tondos nahezu in der

28 Die Tiara wird in Ex 28,37–40 und 29,9 als Kopfbedeckung des priesterlichen Aarons und seiner Söhne genannt, die Patriarchen sind also auch als priesterlich angezeigt. Die in Ergänzung zur Beschreibung der Anordnung der Medaillons im Raum genannten Folio-Zahlen geben die Seiten an, auf denen die Nachzeichnung der jeweiligen Büste im Eclissi-Codex erscheint. Zahlten 1994, 24 bietet Abbildungen der Büsten von Abraam und einem unbestimmten Medaillon (fol. 3 und 23); Seroux d'Agincourt 1825 hatte auf der Kupferstichtafel CI mit den übrigen Fresken der Kapelle auch sechs Büstenmedaillons (Johel, Ezechias, Amos, Naum, Ezechiel, Isais) abgebildet, siehe Zahlten 1994, Abb. 21. – Bei der Schreibung der Namen folge ich den epigraphischen Befunden und im Übrigen der Vulgata.

Abb. 9: ABRAAM (Eclissi fol. 3).

Abb. 10: ISAAC (Eclissi fol. 4).

Abb. 11: Iacob (Eclissi fol. 5).

Abb. 12: DAVID (Eclissi fol. 9).

Mitte der Südwand ein – heute noch vorhandenes – Medaillon, das Eclissis Grundriss als das von SAMUEL bestimmt;[29] die Nachzeichnung findet sich bei Eclissi auf fol. 6. Danach ist die Medaillonfolge auf der Wand erneut gestört, diesmal durch den Durchbruch des neuen Eingangs im 16.Jahrhundert. Sichtbar ist nur noch ein nach links offener Halbkreis eines Medaillons, diesem dürften – dem verfügbaren Raum nach – zwei weitere Medaillons gefolgt sein. An den Eingang des 16. Jahrhunderts anschließend nennt der Grundriss gegen Ende der Südwand für den dort mit einem Teil des Kopfes noch sichtbaren Tondo den Namen des Königs von Juda EZECHIAS, den der Eclissi-Codex als Ungekrönten auf fol. 7 zeigt. Gleich anschließend, vor der Ecke zum Chorraum hin, ist noch ein gleicherweise halb erhaltenes Medaillon

29 Von der Namensbeischrift ist heute nur noch das abschließende L zu lesen.

Abb. 13: SALOMON (Eclissi fol. 10).

Abb. 14: YSAIAS (Eclissi fol. 11).

Abb. 15: IEREMIAS (Eclissi fol. 12).

Abb. 16: EZECHIEL (Eclissi fol. 13).

erkennbar, für das der Grundriss ebenso wie die Nachzeichnung nur das fragmentarische Namensende –AS bieten. Der Maler des 17. Jahrhunderts zeigt in seinem Aquarell eines Gekrönten (fol. 8) das Fehlen des Namensanfangs links neben dem Kopf des Gekrönten durch eine farbfreie Fläche an. Da der voraufgehende Tondo als der des König Ezechias bestimmt ist, dürfte auch der folgende Tondo einen positiven und in der Haltung Ezechias entsprechenden König zuzuweisen sein, und er muss, da die gesamte Reihe offenkundig der Zeitfolge nach angeordnet ist, nach Ezechias regiert haben. Das führt angesichts des von Eclissi und dem Barbarini-Zeichner vorgefundenen Namensrestes –AS auf den in seiner Jahwetreue EZECHIAS gleichenden König JOSIAS. Tatsächlich berichten die Geschichtswerke der Bibel (4 Sam [2 Reg] 22–23; 2 Par [Chron] 34–35) ganz so wie bei Ezechias, dass er tat, was recht war in den Augen von JHWH: Beide Könige unterwarfen sich bedingungslos dem Machtan-

spruch und dem Gebot von JHWH. Die Gesamtzahl der Medaillons auf der Südseite dürfte – berechnet man eine gleichmäßige Größe der Tondi – insgesamt wohl zwölf betragen haben.

Auf dem nördlichen Abschnitt der Westwand erscheinen zunächst, wie der Grundriss Eclissis überliefert, das Medaillon des gekrönten DAVID (Eclissi fol. 9), dann das des ebenfalls gekrönten SALOMON (Eclissi fol. 10), so dass die *beiden* Abschnitte der Westseite zusammen vier Tondi bieten. Sie alle sind nur noch in den unteren Bereichen erhalten. Um die Ecke folgen dann nach den Angaben Eclissis an der Nordseite des Raumes nacheinander YSAIAS (Eclissi fol. 11), IEREMIAS (Eclissi fol. 12), EZECHIEL (Eclissi fol. 13), DANIEL (Eclissi fol. 14), OSEAS (Eclissi fol. 15)[30], JOHEL (Eclissi fol. 16), AMOS (Eclissi fol. 17), JONAS (Eclissi fol. 18), MICHEAS (Eclissi fol. 19), NAUM (Eclissi fol. 20), ABACHUC (Eclissi fol. 21)[31], SOPHONIAS (Eclissi fol. 22)[32] – insgesamt also zwölf Medaillons, von denen heute – nach zwei halbzerstörten Tondi – nur noch die mittlere Gruppe von AMOS, IONAS, MICHEAS (unter der Tiara-Übergabe) hinlänglich erhalten ist. Zum Eck hin folgt dann noch – nur schemenhaft erkennbar – SOPHONIAS. Den Namensnennungen Eclissis nach orientiert sich diese Folge an der üblichen Reihung der vier Grossen, dann der ersten der 12 Kleinen Propheten, wobei Abdias übersprungen ist und am Ende zwei Propheten weggelassen sind.

Die Ostseite trug zu beiden Seiten des Chorbogens jeweils ein Medaillon. Davon wurde das des Südabschnitts der Wand weitgehend zerstört, als im Zuge des Umbaus von 1570 an Stelle des einst wohl vorhandenen kleinen Chorraums ein neues größeres Presbyterium mit erweitertem Durchgang errichtet wurde. Da aber die Verbreiterung des Bogens nicht streng mittig, sondern – offensichtlich unter Beibehaltung der nördlichen Bogenlaibung des 13. Jahrhunderts – nach Süden verschoben erfolgte, blieb auf dem Nordabschnitt der Ostwand noch umrisshaft ein Medaillon erhalten. Eclissi gibt es auf fol. 23r ohne Benennung und Rotulustext wieder. Offensichtlich war die Inschriften stark zerstört und bot nur diffuse Reste, denn der Maler gibt wie bei dem letzten Medaillon der Südseite (–AS für Josias) das Fehlen des Namens durch freie Fläche zu beiden Seiten des Kopfes an. Das Bildnis gleicht weitgehend dem des Sophonias, so muss der Tracht nach erneut ein Prophet gemeint sein.

Weiter führt in diesem Falle die Barberini-Nachzeichnung, die die vatikanische Sammlung auf fol. 51v zeigt: Sie gibt ein OSE als Namensbeginn. Der einzige

30 Diese Zeichnung ließ Eclissi als einzige unaquarelliert.

31 Zwischen den Angaben im Grundriss auf fol. 2 und der Bilderfolge im Codex fol. 4–23 bestehen an dieser Stelle Unstimmigkeiten; der Grundriss nennt auf der Nordseite nach dem Namen NAUM als letzten der Reihe allein noch den Namen SOPHONIAS, während die Bilderfolge zwischen NAUM auf fol. 20 und SOPHONIAS auf fol. 22 und auf fol. 21 noch ABACHUC zeigt.

32 Wie die Linie durch das Medaillon des Joel zeigt, muss auch bei den Nachzeichnungen mit Ergänzungen gerechnet werden. Offensichtlich für eine spätere Ergänzung sind in der Nachzeichnung des Medaillon –AS Partien frei geblieben.

Prophet jedoch, dessen Name so beginnt, Oseas, kann nicht gemeint sein, er tritt ja schon – Eclissis Angaben zufolge – vier Medaillons zuvor auf der Nordwand auf. Da das Fresco aber, wie die sorgfältige Wiedergabe Eclissis anzeigt, an dieser Stelle stark schadhaft war, dürfte es sich bei diesem OSE um einen abgebrochenen Leseversuch des Barberini-Zeichners handeln. Die Buchstabenfügungen dieses Zeichners müssen demnach gleichsam als Formangaben verstanden und nur in ihren groben Umrissen und Formeigenschaften für die Deutung berücksichtigt werden: Nach Maßgabe des Schriftduktus der übrigen Namensbeischriften muss es sich bei den ersten drei Buchstaben des Unbenannten um solche gehandelt haben, die (möglicherweise auch in unzialer Schreibung) zu größeren Teilen rund waren oder doch so aufgefasst werden konnten. Dabei dürften, wie die Lesung als S und E nahelegt, beim zweiten und dritten Buchstaben im mittleren Bereich eine Art von waagrechtem Querstrich zu sehen gewesen sein. Diese Merkmale aber treffen neben S und dem (unzial) rund geschriebenen E auch für das ebenfalls ganz rund geschriebene G zu.[33] Der erste Buchstabe, von dem, wie die Deutung des Zeichners als O zeigt, offensichtlich nur runde Teile erhalten waren, sind als weitere Lesungen M und A möglich, die beide Nachzeichner überwiegend in unzialer Schreibung mit starken Rundungen wiedergeben. Da nun das Kopftuch den Dargestellten ikonographisch auf einen Propheten festlegt, wodurch er ganz zwanglos an die Reihe der Propheten vor ihm anschließt, bleiben, weil – bis auf den übersprungenen Abdias – alle übrigen ‚Kleinen Propheten' schon zuvor aufgetreten sind, für den fragmentarisch erhaltenen Tondo nur Aggeus, Zacharias und Malachias übrig. Von den Genanten aber bleibt nach der Formen der Buchstaben nur AGGEUS (oder AGEUS).[34] Allein sein Name verfügt – wenn man wie in mehreren anderen Aufschriften ein unziales A (und E) zu Grunde legt – über drei Anfangsbuchstaben, die der Maler mit Rundungen wiedergeben konnte.[35]

Schon aus der Auswahl der Dargestellten ergeben sich erste Hinweise auf die Absichten der Planer des Zyklus. Es treten durchweg normsetzende Vertreter des Alten Bundes auf, und zwar, wie die Wahl von Ezechias und Josias zeigt, solche deren Wirken mit der Durchsetzung der Gebote von JHWH verbunden ist.

33 Vgl. etwa die Buchstaben E G und S in dem Schriftband des ISAAC.

34 Bemerkenswert ist, dass Aggeus als Büstenmedaillon mit beschrifteten Rotulus auch in San Nicola in Carcere erscheint (um 1128); dazu unten.

35 So ist unwahrscheinlich, dass der nach Amos übersprungene Abdias (Obadja) – mit dem teilweise eckigen B an zweiter Stelle – hier gegen die übliche Reihung doch noch auftrat.

6 Die Texte der Schriftbänder in den Tondi und ihr Aussageziel

Bei keinem der Schriftbänder in den Tondi sind heute an der Wand mehr als wenige Buchstabenreste der Aufschriften erhalten. Doch erneut bieten hierfür die Nachzeichnungen Hilfe, wenngleich Eclissi nur bei sieben Medaillons über die Namen der Dargestellten hinaus auch den Text des durchweg zweiteiligen Schriftbands überliefert – es sind dies:

ABRAAM: TRES VIDIT ET UNUM / ADORAVIT;
ISAAC: IN SEMINE TUO BENEDICET / OMNES GENTES;[36]
DAVID: DE FRUCTU VENTRIS / TUI PONAM SUPER SEDEM MEAM;
SALOMON: DILIGITE IUSTITIAM / QUI IUDICATIS TERRAM;
YSAIAS: EGREDIETUR VIRGA DE RA / DICE YESSE;
IEREMIAS: PRIUSQUAM TE FORMAREM IN UTERO / NOVI TE ET PROPHETAM IN GENTIBUS DEDI TE;[37]
EZECHIEL: APERTI SUNT CELI ET VIDI VI / SIONES DEI;

Hinzu kommt das bei Eclissi namenlose Medaillon am Beginn der Südseite: Denn der Satz des Schriftbandes, den der Nachzeichner als NON AUFERETUR SCEPTRUM / DE JUDA ET DUX DE F[ermore] wiedergibt,[38] ist der Beginn von Jakobs Segen für Juda in Gen 49,10: *Non auferetur sceptrum de Juda, et dux de femore eius, donec veniat qui mittendus est, et ipse erit exspectatio gentium*; „Nicht genommen wird das Szepter von Juda, noch die Führerschaft von seiner Lende, bis der Gesandte kommt, und er wird die Erwartung der Völker sein." Dargestellt ist also Iacob. Die Gestalt des Dargestellten bestätigt diese Bestimmung, denn wie ABRAAM und ISAAC trägt auch Iacob als der dritte der Patriarchen eine Tiara.

Die Spezifik der vollständig überlieferten Schriftbandtexte lässt eine mit der Funktion der Medaillons im Bildensemble der Silvesterkapelle zusammenhängende besondere Aussageabsicht vermuten, was eine eingehendere Betrachtung ihres Gehalts notwendig macht. Der Text des ABRAAM-Bandes: TRES VIDIT ET UNUM ADORAVIT stellt kein unmittelbares Schriftzitat dar, sondern fasst in knapper Fügung die Begegnung Abrahams mit den drei Besuchern bei der Terebinthe von Mamre, die in Gen 18,1–8 geschildert wird. Im bereitwilligen Dienst des Stammvaters gegenüber den Drei sah die Kirche die Huldigung und Anerkennung der Herrschaft Gottes dargestellt und darüber hinaus auch die Dreigestalt der von Abraham verehrten göttli-

36 Die Barberini-Nachzeichnung bietet nur die erste Zeile, es fehlt also *omnes gentes*.
37 Schreibkürzel der Inschriften (etwa bei *prophetam* bei Ieremias) sind hier und im Folgenden grundsätzlich aufgelöst; Ergänzungen des Verfassers stehen in eckigen Klammern.
38 Das liegende kürzelartige Ornament (wohl für „sequentes") zeigt, dass das nachfolgende mitangesprochen ist. – Die Übersetzungen der biblischen Texten stammen von mir, auf der Grundlage der Vulgata.

chen Wesenheit. Der Text des Rotulus von ISAAC, IN SEMINE TUO BENEDICET OMNES GENTES,[39] ist eine Abwandlung von Gottes Botschaft an Abraham und Isaac Gen 22,18 (*Et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia obedisti voci meae*). In ihr wird der Patriarch als Quellgrund des kommenden Segens der Völker bezeichnet, und dies – wie die implizit mitausgesprochene Fortführung des Bibelverses besagt – im Hinblick auf seinen Gehorsam gegenüber Gott. Das Schriftband Iacobs, des dritten Patriarchen, die Umformulierung des Segens für Juda in Gen 49,10, spricht vorausweisend David, den ersten König aus dem Stamme Juda an. Hinter diesem jedoch scheint, wie die nun auf Gott bezogene Pluralformulierung zeigt, der Jacob- und Davidnachkomme Jesus auf. Ihm wird die Herrschaft zugewiesen und auch das kriegerisch-weltliche Dukat, das den Kern des Imperatorentums ausmacht. Er also ist der Fluchtpunkt der Aussagen.

Bestätigt wird das durch den Vers Davids: DE FRUCTU VENTRIS TUI PONAM SUPER SEDEM MEAM. Er ist Psalm 131 entnommen, der jedoch in Vers 11 *sedem tuam* sagt[40]. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Gotteswortes; der Psalmist, als der dem Mittelalter ja grundsätzlich David gilt, preist den Schwur des Herrn, einen Nachkommen Davids auf Davids Thron zu setzen. Im Fresco ist der Psalmenvers 11 also umformuliert: Durch die Veränderung des *sedem tuam* des Psalms in das *sedem meam* der Inschrift verändert der Frescomaler den Text freilich erheblich. Denn da *tui* nach wie vor David, den Sänger des Psalms, als angesprochene Person erweist, muss sich das *meam* auf den vom Sänger mit seinem Schwur zitierten Gott beziehen. Damit aber gilt die Herrschaftskündung dem Davidnachkommen Jesus, der den Thron des Göttlichen Vaters besitzen wird.

Das Schriftband von SALOMON bietet den ersten Vers des Buchs der Weisheit (Sap. 1,1), als dessen Verfasser dem Mittelalter Salomon galt: DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM. Gerade dieses Zitieren des Buchbeginns will nun zweifellos nach Maßgabe mittelalterlicher Zitiergewohnheit die nachfolgenden Verse in die Aussage einbezogen wissen – gleichsam als mitausgesprochen.[41] Und diese anschließenden Verse vereindeutigen die Aussage des zitierten ersten Verses in Richtung einer unmittelbaren Beziehung jeglicher Herrschaft auf Gott: „(1) Liebet die Gerechtigkeit, die ihr die Erde richtet! Denket über den Herrn in rechter Gesinnung, und in Einfalt des Herzens suchet ihn! (2) Denn zu finden ist er von denen, die ihn nicht versuchen, er offenbart sich aber denen, die Vertrauen haben in ihn. (3) Verkehrte Gedanken nämlich trennen von Gott, aber auf die Probe gestellt verdirbt die Macht die Toren.“ Mit dem Richteramt, der vornehmsten Pflicht des Königtums, wird somit die Herrschaft ganz allgemein umfassend von der rechten Bezogenheit zu Gott abhängig

39 Von dem Text ist S.MI.. T (*semine tuo*) an der Wand noch zu lesen.

40 Ps. 131,11: *Juravit Dominus David veritatem, et non frustrabitur eam: de fructu ventris tui ponam super sedem tuam.*

41 Zu solchen komplexen ‚Hintergrundzitaten‘ vgl. Berschin 1980, 299–309; bes. 303ff.; vgl. dazu auch Schneider 1991, 226–258; 253f. mit Anm. 68.

gemacht und der dagegen Verstoßende als der göttlichen Strafe ausgeliefert festgestellt.

Die Worte des auf der Nordseite anschließenden Medaillons des YSAIAS sind geeignet, diese Gedanken in positiver Richtung weiter zu führen. Das Schriftband zitiert mit Is 11,1: EGREDIETUR VIRGA DE RADICE YESSE, „ausgehen wird von der Wurzel Jesse das Reis", den Beginn der Beschreibung der Herrschaft des von Gott Erwählten aus Jesses und Davids Geschlecht. Auch hier will das Zitat des ersten Verses zweifellos die nachfolgenden Verse aufrufen, die erst den hier gemeinten Aspekt der *virga* erläutern: „(2) Und ruhen wird der Geist des Herrn über ihm, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Tapferkeit, der Geist der Erkenntnis und der Frömmigkeit. (3) Und erfüllen wird ihn der Geist der Furcht des Herrn: Nicht nach dem Augenschein wird er richten, noch nach dem Hörensagen urteilen. (4) Sondern in Gerechtigkeit wird er richten die Geringen und in Billigkeit für die Sanftmütigen der Erde urteilen. Die [Gewalttätigen der][42] Erde wird er schlagen mit dem Reis (*virga*) seines Mundes und mit dem Hauch seiner Lippen töten den Frevler". Gemeint ist mit *virga* somit nicht nur der nachgeborene ‚Spross', sondern zugleich die strafende ‚Rute': Angesprochen ist also eine zukünftige gottgefällige Herrschaft des Jesse-Nachfahren in ihrem strafenden Aspekt.

Der Text der Schriftrolle des IEREMIAS: PRIUSQUAM TE FORMAREM IN UTERO NOVI TE ET PROPHETAM IN GENTIBUS DEDI TE gibt verkürzt den Vers Jer 1,5, mit dem der eigentliche Text des Jeremias einsetzt: „Bevor ich dich bildete im Mutterleib kannte ich Dich (und bevor du hervorgingst aus dem Schoß heiligte ich Dich) und habe Dich bei den Völkern zum Propheten bestellt." Auch hier muss der ganze mit den zitierten Worten eingeleitete Vorgang wahrgenommen werden. Denn nach der Widerrede des so Bestellten und deren Zurückweisung durch Gott (1,6–9) wird im Vers 10 die herrscherliche Einsetzung des Gottgesandten ausgesprochen: „Siehe ich setze dich heute über die Völker und über die Königtümer, dass du ausreißest und vertilgst und zerstörest und aufbauest und pflanzest." Damit wird erneut das herrscherliche Gericht Gottes angekündigt, als dessen Mitwisser und Vollzieher der eingesetzte Gesandte Gottes bestellt ist. Obwohl im Ursprungstext zunächst Jeremias angesprochen ist, zielt der Aufruf des Verses hier doch – im Sinne mittelalterlicher Schriftdeutung – wesentlich auf Jesus und muss vor dem Hintergrund der im Rotulus von ABRAAM angesprochenen christlichen Trinitätslehre gehört werden, als Hinweis auf die Fleischwerdung des göttlichen Sohnes in Maria. Ihm werden die kommende Herrschaft und das Gericht zugewiesen.

Auch die Worte des Rotulus von EZECHIEL: APERTI SUNT CELI ET VIDI VISIONES DEI sind dem Eingangsvers von dessen Buch entnommen (1,1b). Wiede-

42 Die Vulgata bietet hier (im Anschluss an die LXX) nur *terram*, angesprochen sind aber die den *mansuetis* Entgegenstehenden; in der ‚Jerusalemer Bibel' ist der masoretische Text an dieser Stelle korrigiert.

rum soll also das Folgende mitgehört werden, und dies ist die mit einem erneuten *vidi* in 1,4 eingeleitete[43] große Vision des Ezechiel von Gottes machtvollem Thronen auf dem von den vier Animalia – den vier Evangelisten nach kirchlicher Lehre – getragenen elektrongleißenden Feuerthron (1,5–25). Aufgerufen ist mit diesem Vers also nicht so sehr die Berufung des Propheten, als vielmehr die Erscheinung Gottes (1,26–28) und das von ihm ausgehende Strafgericht über die Abtrünnigen und die gegen Gottes Willen Verhärteten und Widerspenstigen (2,3–4).

In allen Fällen bieten die Schriftbänder also eine Aussage des Dargestellten, die als Verkündung von Gottes Macht und richterlichem Tun und dann auch als Herrschaftsprädikation des göttlichen Davidnachkommen zu deuten ist.

7 Die Fragmente der Rotulus-Inschriften nach den Leseversuchen Eclissis

Die eben erläuterten Inschriften finden eine Ergänzung durch die neu entdeckten Leseversuche Eclissis von einzelnen Wörtern oder Buchstabengruppen, und zwar bei den Rotuli von DANIEL, SAMUEL, AMOS, JONAS, MICHEAS. Zwar sind diese Bleistiftangaben für den heutigen Leser nur mit großer Mühe zu lesen, so dass zuweilen Unsicherheiten bleiben.[44] Gleichwohl sind die Reste in drei Fällen, bei AMOS, JONAS und MICHEAS, so umfangreich, dass die Aufschriften eindeutig bestimmt werden können.

Auf dem Schriftband des IONAS ist in einer ersten Zeile am Beginn neben der Hand SICUT IONAS notiert; nach einer größeren Lücke sind zwei annähernd senkrechte Striche zu erkennen, denen ein ENT folgt. Die zweite Zeile beginnt mit einem T, dem ein T-ähnlicher Buchstabe folgt. Nach einer kleineren Pause folgt IEBUS, dann E, dem mehrere Buchstaben mit einem (annähernd) senkrechten Strich folgen. Die Buchstabenfolge IEBUS in der zweiten Zeile, die zweifellos zu DIEBUS zu ergänzen ist, gibt den ersten Hinweis, sie besagt zusammen mit dem T am Zeilenanfang, dass hier an *tribus diebus* von Jonas 2,1 zu denken ist. Allerdings kann die Aufschrift, wie

43 Vers 2 und 3a stellen eine zweite Einleitung in der 3.Person dar; das *vidi* von 1,4 ist also letztlich das des Verses 1,1.

44 Zusätzliche Schwierigkeiten ergeben sich dadurch, dass im erhaltenen Bestand mehrfach Ligaturen, Kürzel und Abkürzungen erscheinen und daher auch bei den fragmentierten Inschriften vorgekommen sein werden. Auch werden einzelne Buchstaben auf mehrere Weisen (Antiqua und Unziale) wiedergegeben, etwa E, A, D, V, T, N und M, was die Zuordnung der angezeigten Reste zu bestimmten Buchstaben erschwert. Schließlich finden sich wiederholt Ornamente an den Versenden, deren Reste sich von denen der Buchstaben nur schwer scheiden lassen, zumal wenn Buchstaben – wie das letzte M im Rotulus Davids – über der Zeile geschrieben werden. Bei meinen Deutungen dieser unsicheren Befunde muss also – abgesehen von den Fällen, wo der Befund sehr dicht mit einem Schriftzitat zusammenstimmt – ein Rest von Unsicherheit bleiben.

das anfängliche SICUT IONAS deutlich macht, nicht unmittelbar ein Zitat aus dem Ionas-Text wiedergegeben haben. Dies führt auf einen Text, der seinerseits die Worte aus Ionas anführt: und zwar auf das Matthäus-Evangelium in 12,40: *Sicut enim fuit Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus*. „Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird sein der Menschensohn im Herzen der Erde drei Tage und drei Nächte." Wohl unter Auslassung von *et tribus noctibus* und vielleicht ohne Wiederholung der Zeitbestimmung am Versschluss – dürfte das Schriftband gelautet haben: SICUT IONAS FUIT IN VENTRE CETI / TRIBUS DIEBUS, SIC ERIT FILIUS HOMINIS IN CORDE TERRAE (*tribus diebus*). Die beiden senkrechten Striche in der ersten Zeile sind also die Reste eines V, das mit ENT zusammen VENT [RE] bildet. Das E nach –IEBUS dürfte mit einem der nachfolgenden Striche als ĒT, als Kürzel für *erit* aufzufassen sein. Die übrigen senkrechten Striche in der zweiten Zeile müssen die Reste von *filius* [*hominis*] sein[45], dem dann in dem von Eclissi nicht mehr erfassten Bereich *in corde terrae* gefolgt sein muss. In der von Matthäus beschriebenen Szene gibt Jesus, als er im Anschluss an seine Rede von der Rechenschaftspflicht jedes Menschen vor dem jüngsten Gericht von den Pharisäern um ein Zeichen seiner messianischen Macht gebeten wird, als Zeichen an, dass der Menschensohn drei Tage im Herzen der Erde sein werde, so wie Jonas drei Tage im Fischbauch geweilt hatte. Mit einigen Vergleichen weist Jesus dann im Anschluss an Ionas' Bußpredigt in Ninive auf die herrschaftliche Größe des kommenden Richters hin.

Auch auf dem Rotulus des MICHEAS sind in zarter Schrift Leseversuche Eclissis zu erkennen. Die zweizeilige Inschrift scheint mit DE begonnen zu haben, dem nach einer kleinen Lücke ein S folgte, an das ein verhältnismäßig gerade ansetzender Buchstabe anschloss. In der zweiten Zeile findet sich nach einer längeren Lücke ein BUM, dem wiederum nach einer längeren Lücke (in der eine Fügung NI oder MI angedeutet ist) ein DE und HIERUS nachfolgt. Diese Angaben genügen, um den Text des Schriftbandes als das Versende von Micheas 4,2 zu bestimmen: DE SION EGREDIETUR LEX / ET VERBUM DOMINI DE HIERUSALEM. Darin wird von den fremden Völkern gesprochen, die sich – nach der Zerstörung Jerusalems wegen der Sündenverfallenheit der Juden – dem in Jerusalem verehrten Einen Gott anschließen und ihn zu verehren herbeikommen. Nach einem Strafgericht über die widerstrebenden Völker wird Gott dann Frieden schaffen, Schwerter werden zu Pflugscharen umgeschmiedet werden und Speere zu Hacken. Wieder wird also Gesetz und Gericht angesprochen, beide gehen von Gott und ‚Jerusalem' aus.

Etwas weniger sicher, aber immerhin doch höchst wahrscheinlich ist die Bestimmung eines dritten Spruchbandes, das des AMOS. Dafür gibt Eclissi zwei Zeilen an, doch nur in der ersten Zeile notiert er Reste, die Anhaltspunkte für die Rekonstruktion

45 An einem der Striche scheint ein runder Schnörkel anzusetzen, es könnte das Kürzel für [*fil*]*ius* sein.

der Inschrift bieten. Nach einem recht kurzen Wort, für das Eclissi mehrere senkrechte Striche angibt, ist ein D zu erkennen, dem nach kurzer Lücke die Buchstaben MINUM folgen. In dem recht kurzen Text des Amos aber erscheint diese Buchstabenfügung nur an einer einzigen Stelle: in Vers 9,1; er beginnt mit *vidi dominum*, um dann fortzufahren: *stantem super altare et dixit: Percute cardinem et commoveantur superliminaria, avaritia enim in capite omnium* [...]; *non erit fuga eis*. Die wenigen senkrechten Striche am Beginn der ersten Zeile dürften somit die Reste des VIDI sein. Weil von der zweiten Zeile nur ein Buchstabe angegeben ist, wohl ein A, kann die Ausdehnung des Zitierten oder – da Amos 9,1 ein recht umfangreicher Vers ist – die Art der kürzenden Zusammenfassung nicht weiter bestimmt werden.[46] Jedenfalls ist durch die Eingangsworte der Inhalt der Aussage von Amos' Rotulus nahezu gesichert: Auszugehen ist demnach von VIDI DOMINUM STANTEM SUPER ALTARE ET DIXIT: PERCUTE CARDINEM ET COMMOVEANTUR SUPERLIMINARIA; NON ERIT FUGA EIS. Vielleicht endete das Zitat aber schon mit *superliminaria*. Erneut ist ein Gerichtsgeschehen angesprochen: „Ich sah den Herrn über dem Altar stehen und er sprach: schlage an die Schwelle und der Türbalken wird erbeben; Habsucht nämlich wohnt in ihrem Kopf, den Rest von ihnen werde ich in das Schwert stürzen, keine Flucht wird ihnen bleiben; sie werden fliehen und keiner wird gerettet werden von den Fliehenden." In den folgenden Versen 9,2–10 wird dieses Strafgericht über das Volk Gottes im Einzelnen ausgemalt, erst Vers 11 bringt den Umschwung: die Ankündigung der Wiederherstellung Jerusalems und der endlichen Errettung Israels (9,12–15), mit der Amos endet.

Mit eingeschränkter Sicherheit lässt sich das zweizeilige Schriftband von DANIEL deuten. Der Text beginnt mit einem CUM, an das eine Buchstabenfolge anschließt, die VERER, VENER oder VEDER gelesen werden kann[47], worauf Reste zweier Buchstaben (möglicherweise ist einer davon ein T) und DO zu folgen scheinen. In der zweiten Zeile notierte Eclissi einen Befund, der nach einem AB einen (leicht gebogenen) Strich, dann zwei gegenläufige geschlängelte Striche zeigt, die ein M zu sein scheinen, daran schließt ein UN oder IN und ein vorne gerundeter Buchstabe sowie TIO. In dieser Zeichenfolge: A B (M I N (T I O möchte ich ein ABOMINATIO erkennen.[48] Dieses Wort tritt bei Daniel drei Mal auf, in keiner dieser Stellen jedoch

46 Wie das Schriftband Jacobs zeigt, konnte ein Wort auch mit nur einem Buchstaben angegeben werden. Freilich rief das Zitat für den mittelalterlichen Schriftkenner grundsätzlich den folgenden Kontext auf.

47 In der Unzial-Schrift ähneln R, N und D einander, und sind bei schlechter Erhaltung kaum zu unterscheiden. Zahlten 1994, 22 liest versuchsweise *cum venerit*, meint jedoch zugleich „fast unlesbar".

48 Sohn 1997, 26, Anm. 89, der aber den Wiener Codex nicht selbst in der Hand gehabt hat, ergänzt das „*Cum venerit*" von Zahlten zu „*Cum venerit sanctus sanctorum cessabit unctio*". Er fasst dies als Verweis auf Dan 9,24 auf, der allerdings völlig anders lautet. Noll 2011, 26 folgt Sohn und liest dann „[...] t [?] .s [...] abit unctio" unter Verweis auf eine im Mittelalter beliebte an Dan 9,24 anschließende Formulierung in einer pseudoaugustinischen Predigt. Aber das führt vom Bibeltext ab, und um den geht es, wie alle anderen Zitate belegen.

findet sich kurz zuvor ein CUM.[49] Das spricht dafür, dass der Rotulus Daniels wie der Abrahams und Jonas' kein Daniel-Zitat enthielt, sondern eine Formulierung, die auf andere Weise den Bezug zu Daniel herstellt. Tatsächlich findet sich *abominatio* in den Evangelien bei Matthäus (24,15f.) und Markus (13,14) als Wort Jesu – und zwar als zitierender Hinweis auf Daniel, wie Matthäus ausdrücklich vermerkt (und nur an dieser einen Stelle wird Daniel im Neuen Testament namentlich genannt). Bei ihnen allen wird die Aussage durch ein *Cum videritis* eingeleitet. So dürfte kaum ein Zweifel bestehen, dass das Schriftband Daniels in der Silvesterkapelle – ähnlich wie im Falle des Jonas – dieses Daniel zitierende Jesuswort war, wohl wegen der Nennung Daniels (die im Schriftband aber sicherlich herausgestrichen war) in der Fassung von Matthäus (24,15f.): CUM ERGO VIDERITIS ABOMINATIONEM DESOLATIONIS, STANTEM IN LOCO SANCTO, QUI LEGIT INTELLIGAT, TUNC QUI IN IUDAEA SUNT, FUGIANT AD MONTES.[50] Eclissi hatte bei seinem Leseversuch das erste I von VIDERITIS verfehlt. Die Erstreckung des Zitats ist wiederum nur ungefähr ersichtlich, er dürfte kaum über *fugiant ad montes* hinausgegangen sein, vielleicht aber endete das Zitat schon bei *qui legit, intelligat*.[51] Gleichwohl ist der mittelalterlichen Zitierauffassung entsprechend sicherlich der ganze folgende Wortlaut und der Kontext insgesamt mit angesprochen. Und der ist überaus bezeichnend: „Wenn ihr nun seht das Gräuel der Verwüstung, wovon gesagt ist durch den Propheten Daniel, stehen an heiliger Stätte – merke auf, wer liest! – dann fliehe wer in Judaea ist in die Berge". Das Danielwort ist Teil der Wiederkunftsrede Jesu angesichts des Tempels in Jerusalem, in der die kommende Zerstörung von Stadt und Heiligtum angekündigt wird als Vorzeichen der letzten Dinge, der Wiederkunft und endzeitlichen Herrschaft Christi.

Schwierig und entsprechend unsicher sind die Gegebenheiten bei SAMUEL. Denn obwohl Eclissi hier mehrere Wörter oder Wortreste andeutet, die im Bestand der Bücher Samuel auch erscheinen, sind diese doch nicht eindeutig und fügen sich nicht einfach in den Kontext der übrigen Schriftbänder ein. So ist nicht auszuschließen, dass Eclissis Deutungsversuch hier fehlging. Nach einem längeren Abschnitt (ungefähr sieben Buchstaben lang), in dem Eclissi mehrere nicht recht bestimmbare Buchstabenreste (oft Rundformen) gibt, scheint LACEBAT zu folgen, dann nach einer senkrechten Wellenlinie vielleicht ein DO, ein ET und möglicherweise ein HO. Eine

49 Dan. 9,27; 11,31; 12,11 (nur hier steht ein *cum*, doch sieben Worte vor *abominatio*). Alle drei Stellen schildern ein Handeln von Israel feindlichen Fürsten. Andere Wörter vom Stamm *abomin-* erscheinen bei Daniel nicht.

50 Die Aussage bei Mk 13,14: *Cum ergo videritis abominationem desolationis, stantem ubi non debeat, qui legit intelligat, tunc qui in Iudaea sunt, fugiant in montes*; ähnlich die Aussage bei Lk 20: *Cum ergo videritis circumdari ab exercitu Ierusalem, tunc scitote quia appropinquavit desolatio eius*.

51 Die Raumverhältnisse auf dem Schriftband könnten nahelegen, dass *desolationis* gegenüber *abominatio* vorgezogen war. Wie der Text des Schriftbandes von Iacob zeigt, konnten spätere Worte eines Zitats auch nur durch den Anfangsbuchstaben angezeigt werden.

solche Folge von Wortresten (wenn sie denn richtig gelesen sind) findet sich tatsächlich in den Büchern Samuels: im ersten Buch Samuel 2,26: ... *et placebat tam Domino quam hominibus*.[52] Bei dieser Aussage handelt es sich zwar um eine Äußerung über Samuel; doch findet sich eine ähnliche Aussage bei Lukas 2,52 über Jesus, und zwar als Schlusssatz der Kindheitsgeschichte. So scheint es, dass die Worte von 1 Sam. 2,26 von den Planern der Ausmalung, wie häufig im Mittelalter und so schon im Tondo des Jeremias, im Sinne einer engen *Interpretatio ad litteram* unter Hintanstellung des ursprünglichen Aussagezusammenhangs, eingeschränkt wörtlich verstanden und wesentlich auf Christus bezogen wurden: Er vermittelt zwischen Gott und Menschen, und eben dies beansprucht der, der sich – den Kaiser verdrängend – als Vicarius Christi sieht. Und zugeordnet ist diese Aussage dem Manne, der mit der Salbung Sauls das alttestamentliche Königtum begründete.

Die Buchstabenreste der beiden letzten Schriftbänder, für die Eclissi Leseversuche überliefert, sind wenig umfangreich, dementsprechend lassen sich die gemeinten Schriftstellen nur mit Vorbehalt umreißen. Für die zweizeilige Aufschrift des JOSIAS [den Tondo –AS] gibt Eclissi als Beginn der ersten Zeile zwei Buchstabenreste, die EC oder EG lauten könnten, dann noch einmal zwei, die AC oder AQ oder AU oder AD (das D unzial geschrieben) meinen könnten. Da die Abschnitte, in denen die Bibel über Josias berichtet, nicht allzu umfangreich sind, es sind im 2. Buch der Könige 22,1–23,30 (und die Parallele dazu im 2. Buch der Chronik 34,1–35,27) und darin nur wenige Äußerungen stehen, die nicht unmittelbar nur Geschichtliches überliefern, kann doch eine begründete Vermutung vorgelegt werden.[53] Eine kurzes mit E beginnendes Wort, dem seinerseits ein mit AC oder AQ oder AU oder AD einsetzendes Wort nachfolgt, erscheint im Bericht über Josias nur an zwei Stellen: in 4 Reg [2 Reg] 22,11: *et audisset rex verba libri legis Domini, scindit vestimenta sua*; und in 4 Reg [2 Reg] 22,16f.: *ego adducam malam super istum locum et super habitatores eius*. Da auch eine Schreibung von *quod* mit Kürzel möglich ist, ist noch an 4 Reg [2 Reg] 22,18f. zu denken: *pro eo quod audisti verba voluminis* [i. e. Biblia[54]] *et perterritum est cor tuum* [...] *et ego audivi*. Allen diesen Texten (mit ihren Paralleltexten im 2. Buch Par [Chron][55] ist das Richterlich-Verurteilende, verbunden mit einer Gehorsamsbereitschaft des Königs und Gottes Eingehen darauf, gemeinsam, und dies vermute ich als Aussage des verlorenen Schriftbandes. Wegen der besonderen Prägnanz ist vielleicht 4 Reg [2 Reg] 22,16f. als Grundlage der Formulierung des Schriftbandes zu bevorzugen: *ego adducam malam super istum locum et super habitatores eius*.

52 Den Buchstabenresten zufolge müsste das *tam* ... *quam* durch *et* ersetzt worden sein, das auch bei Lukas steht.

53 Nicht völlig auszuschließen ist aber auch zwei senkrechte Wellenlinien zu erkennen, die dann als M zu interpretieren wären, was auf die Aussage Josias' in 4 Reg [2 Reg] 22,13 führen würde: *magna enim ira Domini succensa est contra nos, quia non audierunt patres nostri verba huius libri* [i. e. *sua*].

54 Das *verba voluminis* wäre freilich zweifellos durch *verba mea* ersetzt worden.

55 2 Par [Chr] 34,19; 34,24f.

Vom Schriftband des Abachuc scheinen nur wenige Reste erkennbar gewesen zu sein, eine Buchstabenfolge A B G oder A B S und später vielleicht T. Sie findet sich in dem nicht allzu umfangreichen Text des Propheten allein in dem Wort *abscondita*, das nur in Vers 3,4 im Zuge einer Beschreibung von Gottes machtvollem Wirken erscheint: *Splendor eius ut lux erit, cornua in manibus eius; ibi ABSCONDITA est fortitudo eius*, „Sein Glanz wird sein wie Licht; Strahlen in seinen Händen; darin verborgen war seine Macht." Die nachfolgenden Verse würdigen die – auch todbringende – Macht Gottes und seines Heiligen. Als Vorankündigung Christi ist Vers 3,4 für die Kirche eine der wichtigsten Aussagen Habakuks, er wurde auch im *Breviarium monasticum* zur Lesung vorgesehen[56] und muss demgemäß allgemein bekannt gewesen sein. So wäre seine Verwendung als Schriftband-Text nicht überraschend, die Formulierung im Einzelnen aber bleibt offen.

8 Das Auswahl- und Reihungsprinzip der Medaillons

Der volle Sinn des Auftretens der Dargestellten mit ihren Aussagen ergibt sich freilich erst aus den Prinzipien, nach denen die einzelnen Personen ausgewählt und dann im Raum angeordnet sind.[57] Eine rein zeitlich begründete Auswahl und Anordnung der biblischen Büsten kann nicht vorliegen, da in diesem Falle die Fortführung der von Abraham zu Isaak und (auf der Südwand) zu Jakob absteigenden Zeitfolge die Stellung Davids und Salomons zwischen Samuel und Ezechias erfordert hätte. Auch eine – sonst häufige – Gruppierung der Büsten nach Genera, wie sie die Dreiergruppe der Partriarchen und die Folge der Propheten nahelegen könnte, ist ausgeschlossen, da die in diesem Falle erwartbare ‚Königsgruppe' zerteilt und historisch verkehrt aufgetreten wäre, auf Westwand *und* Südwand. Die Annahme zweier Königsgruppen aber, eine der Gesamtherrscher und eine von Königen der späteren Teilstaaten (Ezechias, Iosias) würde unbedingt das Auftreten von Saul verlangen, für den jedoch neben David und Salomon kein Raum ist. Schließlich spricht auch die Folge der Kleinen Propheten gegen eine schlichte Gattungsanordnung, denn da in ihrer Reihe Abdias übersprungen wird, war die Zwölfzahl bei ihnen offenkundig nicht vollständig.

Der Anordnung muss also ein anderes Prinzip zugrunde liegen. Die Gruppe der Kleinen Propheten gibt den entscheidenden Hinweis: Die Kleinen Propheten folgen einander in der Reihung, wie die Vulgata ihre Schriften bietet.[58] Und dies ist tatsächlich das Reihungsprinzip der Büsten insgesamt: Ausgehend von ABRAAM auf der Westwand und über die Südwand voranschreitend bis hin zu Josias, dann auf der

56 Vorgesehen in der Matutin in der 3. Nokturn *in vanis festis*.

57 Zahlten 1994, 30 erwägt mehrere Möglichkeiten, ohne abschließendes Urteil. Sohn 1997 und Noll 2011 übergehen diese zentrale Frage.

58 Abgesehen von dem übersprungenen Abdias.

Nordhälfte der Westwand mit DAVID erneut einsetzend und über die Nordwand bis zu Aggeus und zum Chor hinführend durchziehen den Raum die Büsten der maßgebenden Personen aus der Geschichte des Volkes Israel in der Folge, in der sie mit ihren Büchern (oder Aussagen) im Alten Testament nach dem Text der Vulgata auftreten. So lässt sich das Erscheinen von David und Salomon zwischen Josias und den Propheten erklären, beide gelten dem Entwerfer der Freskenausstattung hier nicht so sehr als Könige, sondern als Verfasser der ihnen zugewiesenen deuterokanonischen Bücher der Schrift, die eben den chronikalischen Büchern des Alten Testamens nachfolgen. Damit bilden die Tondi ein Sinnganzes: Die von ihnen dargebotenen Schriftbänder spiegeln den Kanon der Bibel im Raum – und deuten so die über ihnen hinziehenden szenischen Bilder in ganz spezifischer Weise.

Die Erkenntnis der Auswahl- und Anordnungsprinzipien erlaubt nun auch Vermutungen über die verlorenen Büsten: die Personen, die zwischen den gesicherten Büsten auftraten. Denn angesichts ihres gemeinsamen und gleichartigen Auftretens in einem Sakralraum müssen die fraglichen Personen vergleichbaren Charakters gewesen sein, also gleicherweise Bücher der Bibel repräsentieren – und zwar, wie die überlieferten oder in Resten erhaltenen Schriftbandtexte erweisen, die sämtlich von Gottes Herrschaft und Gericht sprechen, positiven Charakters hinsichtlich der Vorstellungen und Ansprüche einer gottverbundenen Herrschaft. Das bedeutet, dass negative Personen, seien sie auch ranghoch, ausgeschlossen sind, wie etwa Osias, für den Zahlten den Platz nach Ezechias in Erwägung zog.[59] Denn der Wertung der Schrift zufolge tat er, „was schlecht ist in den Augen Jahwes“[60]. Das gleiche gilt für Saul, der von Gott verlassen wurde, und von dem schwachen und anmaßenden Roboam sowie von Jeroboam, der nicht der davidischen Familie entstammte, die gleicherweise erwogen wurden.

59 Abgesehen von Jakob, dem nun aufgrund des von Eclissi überlieferten Text zweifelsfrei das erste Medaillon der Südwand zugewiesen ist, zieht Zahlten 1994, 30 als ‚Inhaber‘ verlorener Tondi in Erwägung: zur Komplettierung der Zwölfzahl der ‚Kleinen Propheten‘: Abdias, Aggeus, Malachias und Zacharias (auf Grund der Barberini-Nachzeichnung ist nun der namenlose Prophet des Nordteils der Ostwand als Aggeus bestimmt); zur Vervollständigung der Zahl der Richter: Gideon, Jephta und Samson; zur Ergänzung der ersten Könige Israels: Saul und für die spätere Zeit als Gegenstück zu Ezechias Osias (für den der Namensrest –AS erwogen wird) und darüber hinaus möglicherweise noch Roboam und Jeroboam; schließlich aus der Zeit des Freiheitskampfs gegen die Seleukiden noch Judas Maccabäus und sein Bruder Jonathan.

60 4 Reg [2 Reg] 17,1f. Dass im politischen Kampf des 13.Jahrhunderts Osias als negative Person galt, belegt das von päpstlicher Seite gegen Friedrich II. in Lyon gefertigte Schriftstück vom Anfang Juli 1245, in dem der Kaiser von der maßlosen Geistlichkeit unter die notorischen Gottesfeinde eingereiht wird, wobei nach dem Pharao, nach Nero, Julian, Nemroth, nach Nachor, Doech und Oza auch Osias auftritt; Winkelmann 1885, 714 Nr. 1037.

9 Die Ordnung der Medaillons mit ihren Texten im Raum

Die Folge nimmt ihren Anfang im Südteil der Westwand mit den drei Patriarchen des umfangreichen Buches Genesis, mit ABRAAM, dem Erzvater des Volkes Gottes, sowie ISAAC und IACOB. Mit diesem springt die Medaillonsreihe auf die Südwand über, wo die Anzahl der Medaillons wegen der Störungen durch die Fensterlaibung und den Durchbruch des Eingangs im 16.Jahrhundert unklar bleibt – aber in Entsprechung zur Nordwand wohl 12 Medaillions anzunehmen sind.[61] Im Anschluss an IACOB bietet nach zwei durch die später heruntergezogene Festerleibung zerstörten und weiteren drei verlorenen Medaillons erst SAMUEL wieder einen festen Punkt, er steht für die beiden nach ihm benannten Bücher der Schrift. Dazwischen müssen zunächst die Personen für die übrigen Bücher des Pentateuch gestanden haben, und dies können an der Stelle der Fensterlaibung nur Moses und Aaron gewesen sein; tatsächlich tritt Moses in San Nicola in Carcere in einer vergleichbaren Medaillonreihe auf.[62] Die drei anschließenden Medaillons müssten Vertretern der beiden Bücher Josue und Richter gehört haben, also sicherlich Josue selbst sowie vielleicht Gideon und Samson.

Das erhaltene Medaillon Samuels steht zweifellos für das erste der beiden unter seinem Namen laufenden Bücher, das die Vulgata als erstes Buch der Könige auffasst, doch zugleich wohl auch für das kleine Buch Ruth, das Samuel zugeschrieben wurde. Danach ist für das zweite Buch Samuel, das zweite Buch der Könige nach der Vulgata, wohl Nathan anzunehmen, der eng mit den Schicksalen Davids verbunden ist, der in diesem Buch im Mittelpunkt steht. Für die zwei folgenden Bücher, das dritte und vierte der Könige nach der Einteilung der Vulgata, das erste und zweite Buch der Könige nach der hebräischen Bibel, sind die beiden nichtschriftlichen oder ‚früheren Propheten', wie das Judentum sie nennt, Elias und Eliseus, zu vermuten, die in diesen Büchern einen wesentlicheren Teil des Geschehens bestimmen als die gleichzeitigen Könige. Auf die nichtschriftlichen Propheten scheinen, wie das aufgrund der Angaben von Eclissi gesicherte Medaillon des Königs Ezechias (716–687) anzeigt, stellvertretend für die beiden Bücher der Chronik, der Paralipomena der Vulgata, die positiven, Jahwetreuen Reformkönige Judas gefolgt zu sein. Auf Ezechias folgte der ihm in der Jahwetreue gleichende König Josias (640–609), dessen Namensrest –AS Eclissi und der Barbarini-Zeichner noch vorfanden. Dass auf diese Weise allein das

61 Symmetrie und vorgegebener Raum verlangen 12, Eclissi aber gibt auf dem Plan, auf dem er die Abschnitte für die Medaillons einzeichnet, nur 11 Namen (die elf Abschnitten entsprechen) an. Doch überspringt er in seinem Plan ABACHUK, dessen Medaillon er gleichwohl auf fol. 21 groß abbildet. Auf der Südseite nennt Eclissi nur SAMUEL UND EZECHIAS sowie [Josi]AS. SAMUEL, dessen Medaillon noch erhalten ist, erscheint – da die Tondi annähernd gleich groß anzunehmen sind – im siebenten Abschnitt der Südwand, EZECHIAS im elften, [Josi]AS im zwölften Abschnitt, so verbleiben zwischen Jakob und Samuel fünf Tondo-Plätze und zwischen Samuel und Ezechias drei.

62 Vgl. dazu unten.

Königtum Juda berücksichtigt wird, ist zweifellos darin begründet, dass Jesus nach der neutestamentlichen Auffassung in der Generatio Christi bei Matthäus und Lukas, die im Schriftband von Jacob ja implizit angesprochen wird, der davidischen Familie angehört, die aber eben nur im Südreich an der Herrschaft blieb.

Das auf dem anschließenden südlichen Abschnitt der Ostwand vorauszusetzende, doch durch den Umbau von 1570 zerstörte Medaillon wird dementsprechend die Verfasser der Bücher Esdra (bzw. Esra) oder Nehemia geboten haben, beide die politischen Führer der nachexilischen Zeit. Damit endet die Medaillonfolge der Südhälfte der Kirche, um unter Auslassung der kurzen Bücher Tobias, Judith, Esther und Iob auf der nördlichen Hälfte der Westwand erneut einzusetzen. Möglich ist allerdings, dass die Reihe der Medaillons in den im 16. Jahrhundert zerstörten Chorraum einbog, und so dort die heute fehlenden Verfasser und Bücher der Bibel Berücksichtigung fanden.

Auf dem Nordteil der Westwand treten nun – in bezeichnender Gegenüberstellung zu den ersten beiden Patriarchen Israels auf dem Südteil derselben Wand – die königlichen Stifter des Herrschersitzes Jerusalem und des Tempels mit ihren Texten auf: DAVID und SALOMON, der eine für das Psalmenbuch, dessen Verfasser er gewesen sein soll, der andere für die anschließenden vier Bücher, die sämtlich Salomon zugeschrieben wurden: das der Sprüche und des Predigers, das Hohe Lied und das Buch der Weisheit. Nun folgt auf der Nordwand die Reihe der Häupter der ‚Späteren Propheten', streng in der Reihenfolge, in der ihre Schriften in der Vulgata aufeinander folgen. Nach den vier Großen Propheten erscheint eine Auswahl der Kleinen Propheten – insgesamt acht: sieben auf der Nordwand und einer, wie sich zeigte, wohl AGGEUS, auf dem Nordteil der Ostwand. Auch hier könnte die Reihe der Medaillons im Chorraum ihre Fortsetzung gefunden haben, in diesem Falle wären dann noch die letzten beiden Kleinen Propheten nach Aggeus gefolgt und für die letzten beiden Bücher der Vulgata einer der Makkabäer-Brüder, Judas oder Jonathan.

Der obere Bereich der Apsis dürfte in Entsprechung zur Westwand mit dem apokalyptischen Gehalt ein gleichwertiges christologisches Motiv geboten haben. Zu denken wäre in erster Linie an eine Traditio Legis, ein in Rom geläufiges Motiv.[63] Da darin nach Christus auch Petrus und Paulus gezeigt werden, hätte sich so eine ‚Antwort' zum Auftreten der Apostel im Vollbild des Traums von Konstantin auf der gegenüberliegenden Westwand ergeben, zugleich wäre über den in der Traditio bevollmächtigten Petrus der Anschluss an seine Nachfolger, die Inhaber des römischen Stuhls geboten gewesen.

In den ihnen zugehörigen Verfassern oder Hauptfiguren und ihren Aussagen umgaben so die Bücher des Alten Testaments den Raum. Dabei bieten die Dargestellten, wie aus den von Eclissi überlieferten oder rekonstruierbaren Schriftrollentexten

63 Monumentale Beispiele bieten in Rom: Alt St. Peter, S. Paolo fuori le mure, Sta. Constanza, S. Sebastiano al Palatino, schliesslich S.Silvestro in Tivoli; dazu und zu den antiken Werken siehe Couzin 2015.

hervorgeht, durchweg Aussagen zum Verhältnis des weltlichen Herrschers zu Gott, zur Abhängigkeit der weltlichen Herrschaft von der überragenden Macht Gottes.

In den ihnen zugehörigen Verfassern oder Hauptfiguren und ihren Aussagen umgaben damit, wie die Benennungen der Dargestellten und die Texte der Schriftbänder zeigen, die Bücher des Alten Testaments den Raum. Dabei bieten die Dargestellten, wie aus den von Eclissi überlieferten oder rekonstruierbaren Rotulustexten hervorgeht, durchweg Aussagen zum Verhältnis des weltlichen Herrschers zu Gott, zur Abhängigkeit der weltlichen Herrschaft von der überragenden Macht Gottes. Die Bildanlage der Silvesterkapelle von Quattro Coronati ist einzigartig – und gerade dies zeigt eine Bewusstheit der Inszenierung und eine besondere Aussageabsicht an. Doch sie hat Vorläufer – und zwar eine Medaillonfolge aus San Nicola in Carcere, die im 19. Jahrhundert abgenommen wurden und als bloße Tondi in der Pinacoteca Vaticana aufbewahrt werden. Vier Medaillons alttestamentlicher Personen: MOYSES, AMOS, HYEREMIAS und AGGEUS, deren Schriftbänder sämtlich das Geschehen eines selbst textlosen größeren Tondos erläutern, der seinerseits die Epiphanie Christi bei der Taufe im Jordan erläutert.

10 Die Bilder und Texte der Silvesterkapelle als propagandistisches Aussageganzes

Angesichts der Befunde in San Nicola müssen die Folge der Patriarchen- und Prophetentondi der Silvesterkapelle und die Aussagen ihrer Rotuli in einem konstitutivem Bedeutungszusammenhang mit den (nur noch bruchstückhaft benannten[64]) Konstantin-Silvester-Szenen der mittleren Bildzone gesehen werden, vor allem mit den beiden Bildern, die vom Text der sogenannten Konstantinischen Schenkung ausgehen und damit über die Silvesterlegende hinausgehen. Tatsächlich greifen alle gesicherten Rotulustexte der in der Kapelle auftretenden alttestamentlichen Personen inhaltlich ineinander, formulieren eine gemeinsame Aussage, die auf die Feststellung der Herrschaft Gottes und seines Erwählten zielt. Doch wenn die Inschriften auf den Rotuli von Christi Macht sprechen, so tun sie das in einem funktionalen Zusammenhang: Im Verbund mit den szenischen Bildern diskutieren die Texte der Schriftbänder die Frage der Herrschaft und zwar wesentlich hinsichtlich dessen, dass die geistliche Macht der weltlichen Macht übergeordnet sei. Dafür lassen die Planer der Malerei *sämtliche Bücher* der heiligen Schrift in ihren Hauptfiguren mit ihren Aussagen zu Christus auftreten, um so das eigene Dafürhalten, die Ablehnung und Verdammung einer

64 Eclissi notiert an den beiden Vollbildern die (auch an der Wand noch in Resten erkennbaren) Benennungen: unter dem Bild der ‚Konstantinischen Fälschung': S. SILVESTER . CONSTANTINUS; unter der ‚Stierszene': ... TRS ... UCUS [IU]DICES; unter der ‚Kreuzaufffindung': [IN]VENTIO STE CRUCIS.

nicht-geistlichen Herrschaft, als in den Aussagen der Schrift begründet zu belegen. Der Schrift aber, so ist dabei vorausgesetzt, kann nicht widersprochen werden.

Dieser impliziten Polemik entsprechend geben die in den Rotuli enthaltenen Herrschaftszuweisungen, in ihren vielen Hinweisen auf Gericht und Strafe in den Rotuli von SALOMON, YSAIAS, IEREMIAS, MICHEAS, AMOS, DANIEL JOSIAS, ABACHUC einen Kampfcharakter zu erkennen. Innerhalb des gemeinsamen Tenors setzen dann einige Schriftbänder einen besonderen Akzent. Ihre christologischen Aussagen lassen inhaltliche Bezüge erkennbar werden, die als Feststellungen einer überragenden Verfügungsgewalt des Nachfolgers des von Christus beauftragten Petrus zu verstehen und auf konkrete Ereignisse zu beziehen sind. Das Wort Jacobs: NON AUFERETUR SCEPTRUM / DE JUDA ET DUX DE F(EMORE EIUS) enthält den Anspruch auf das Szepter und den kriegerisch-weltlichen Dukat, der den Kern des Imperatorentum ausmacht, und dieser Anspruch eignet – so folgt aus der Verbindung der Tondi mit den Szenen der Constitutum-Fälschung – dem Nachfolger Petri, dem römischen Patriarchen: Als ‚Stellvertreter Christi' wird er als Juda-Nachkomme gesehen, ihm kommen daher Szepter und Dukat zu – bis zur Wiederkunft Christi (wie der Folgevers sagt). Eben daher sind die Stammväter des Volkes Gottes so ausdrücklich als ‚Patriarchen' wiedergegeben und ihre Kopfbedeckung dem *phrygium* Silvesters angeglichen: Sie sind als Träger der angekündigten, in Gott ruhenden Herrschaft Vorläufer des römischen Patriarchen. Was Konstantin Silvester zuerkannte, wird damit als schon uranfänglich der Verfügung des Kaisers entzogen dargestellt. Und dies festigt dann der weitere Sinn des David-Wortes, wenn er Gott verkünden lässt, dass er Davids Nachkommenschaft auf den eigenen Thronsitz (*super sedem meam*) setzen werde. Das meint zwar zunächst Christus, strahlt aber doch zugleich auf den aus, der sich als dessen Stellvertreter im Irdischen zu inszenieren sucht.

Die aus den Buchstabenresten rekonstruierten Schriftbänder fächern das Aussagenspektrum der von Eclissi voll wiedergegebenen Schriftbänder im selben Sinne auf. Besonders im Vers des MICHEAS wird dies deutlich: DE SION EGREDIETUR LEX / ET VERBUM DOMINI DE HIERUSALEM. Denn ‚Sion' war nicht nur der Hauptort von Jesu Erlösungswirken, sondern auch ein seit langem eingeführter Titel der Kirche, als deren Oberhaupt der römische Patriarch sich sah. Von ihr, von ihm also ginge demnach das ‚Gesetz' aus. In Verbindung mit dem Thronen Silvesters und dem Stratordienst des Kaisers bringt die Äußerung DE SION EGREDIETUR LEX den Anspruch des Papstes auf verbindliche Rechtsetzung zum Ausdruck – und dies unter Einschluss des zum thronenden Papst herantretenden Kaisers. Der zweite Teil des Verses, eigentlich ja nur ein Parallelismus zum Vorhergehenden, kann dann noch eine weitere Aussagekomponente aussprechen und nach der Rechtsetzung die Rechtsprechung (die ja auch der Rotulus von SALOMON hervorhebt) thematisieren. Vom Haupt der römischen Kirche geht das Wort, der Spruch des Herrn aus, der als solcher die Verfügbarkeiten eines Königs oder Kaisers übersteigt. Dies muss – so die Sicht der Planer der Silvesterkapelle – allen Zeitgenossen als unangreifbare Rechtfertigung der vom Papst ausgesandten Bannsprüche gelten.

Vor diesem Hintergrund tönt auch das Wort des AMOS mit den drei darin auftretenden ‚Personen' auf besondere Weise: Der erscheinende Herr fordert den angesprochenen offensichtlich spirituellen ‚Seher' auf, im Zuge eines Strafgerichts den Türsturz und damit den ganzen Bau zu zerschlagen, und versichert, dass den so Gestraften kein Ausweg bleibe. In den Jahren um 1245 musste das den ‚Bau' des Imperium meinen. So wird das zweideutige ‚Reis' (*virga*) des ISAIAS-Wortes in seiner strafenden Bedeutung aufgenommen und verstärkt. Das DANIEL-Zitat Jesu (ähnlich die erste Zeile des JOSIAS-Rotulus) führt dies dann weiter, redet von Auslieferung und Verwüstung des heiligen Ortes, was zeitgeschichtlich nahezu zwangsläufig als Hinweis auf Rom klingen musste, vor das Kaiser Friedrich II. drohend gezogen war, und fordert die erkennenden Gottverbundenen zur Flucht aus der Stadt auf. Dies kann in der gegebenen Sprechsituation nur die Führer der Kirche meinen und insbesondere den Papst, der eben Rom verlassen hatte, um Gottes Wort ‚getreu' die Herrschaft des ‚gottlosen' Kaisers mit dem Bann zu zerschlagen. Der unmittelbare Vollzug des Allgemein-Richterlichen fehlt der Darstellung des endzeitlichen Christus auf der Westwand also gerade deswegen, weil ein besonderes ‚richterliches Auftreten' ausgedrückt werden soll, weil der nun sich als Stellvertreter Christi auf Erden inszenierende Papst das in den Beischriften der Rotuli angekündigte ‚Gerichtliche' auf sein eigenes Tun bezogen sehen will: auf seinen Bannspruch gegen den Einen, Friedrich II., den Kaiser.

11 Text und Bild im Raum

Vor diesem Hintergrund erst wird das Ganze der textualen und piktoralen Rauminszenierung der Silvesterkapelle verständlich. Die heute großteils zerstörten, doch durch die Dokumentation des 17. Jahrhunderts überlieferten oder – wie hier vorgestellt – erschließbaren Texte, sowohl die Benennungen der Repräsentanten der biblischen Bücher wie die Aufschriften ihrer Rotuli, sind das entscheidende Moment – und dies gerade *durch ihre Ordnung im Raum*. Die auftretenden Sprecher und ihre Aussage umringen mit ihren Rückverweisen auf das alles begründende verbindliche Schriftwerk jeglichen Vollzug in diesem – im Falle der Eroberung des Lateran letztverfügbaren – päpstlichen Herrschaftsraum. Sie ‚bedeuten', erläutern und untermauern die Bildaussagen der aus vier verschiedenen Texttraditionen abgeleiteten szenischen Bilder, perspektivieren das in ihnen Gezeigte und schärfen die Bilder inhaltlich, machen das in ihnen Gezeigte und Verlangte gleichsam unwiderlegbar. Mit den Versicherungen der eigenen Identität in den Texten, mit den darin enthaltenen richterlichen Ansprüchen und Drohungen wird das Selbstbild der Kurie und des römischen Patriarchen umfassend begründet. Das umfasst alle Bilder, nicht nur die bekannte ‚Tiara-Übergabe' und den ‚Strator-Dienst', sondern gerade auch die Bilder der Südseite: das Bild von Silvesters Disput mit Zambri, das die Verfügung des Papstes über das bannende, ja tötende Wort kennzeichnet, das Bild der ‚Kreuzauffindung', durch

das die entscheidende, wirkmächtigste Reliquie in die Hand des römischen Bischofs gelangte und zuletzt – unverhohlen auf den Kaiser weisend – das Bild der ‚Drachenfesselung', das beispielhaft die Macht dieses Mittels in der päpstlichen Hand vergegenwärtigt. Sie alle veranschaulichen, dass das – nach papalistischer Deutung – in den Texten Verkündete nicht vergangen, sondern über Petrus und Silvester unverrückbar in der Macht von deren Nachfolgern liegt. So ist in diesem unauflösbaren Ineinander von Text und Bild in dem ‚lateranischen' päpstlichen Herrschaftsbau von S. Silvestro das übersteigerte Selbstbild des Papsttums in der Zeit Friedrichs II. Ausdruck geworden. Jedes Tun und Meinen hatte sich so vor den – gleichsam als geöffnetes Altes Testament – den Raum umfassenden Worten der von Gott Ergriffenen zu bewähren, ihre Gebote zu beachten.

Literaturverzeichnis

Barberini, Giulia (1993), *The Basilica of the Santi Quattro coronati in Rome*, Rom.

Berschin, Walter (1980), „Drei griechische Maiestas-Tituli in der Trier-Echternacher Buchmalerei", in: *Frühmittelalterliche Studien* 14, 299–309.

Concina, Ennio (1996), *Kirchen in Venedig: Kunst und Geschichte. Photographien von Piero Codato und Vittorio Pavan*, München (Originalausgabe Udine 1995).

Couzin, Robert (2015), *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*, Oxford.

De Marchi, Andrea G. (1993): „Eclissi, Antonio", in: Dizionario Biografico degli italiani 42 <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-eclissi_%28Dizionario-Biografico%29/> (Stand Januar 2018).

Draghi, Andreina (2006), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Mailand.

Eichmann, Eduard (1930), „Das officium stratoris et strepae", in: *Historische Zeitschrift* 124, 16–40.

Forcella, Vincenzo (1876), *Iscrizioni delle chiese e di alteri edifici di Roma dal secolo X fino ai giorni nostri*, Bd. 8, Roma.

Fried, Johannes (2007), *Donation of Constantine and Constitutum Constantini. The Misinterpretation of a Fiction and its original Meaning*, Berlin / New York 2007.

Fried, Johannes (2011), „Die Konstantinische Schenkung", in: Johannes Fried u. Olaf B. Rader (Hgg.): *Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends*, München, 295–311.

Fuhrmann, Horst (Hg.) (1968), *Das Constitutum Constantini* (Monumenta Germaniae Historica: Fontes iuris germanici antiqui in usum scholarum ex monumentis Germaniae historicis separatim editi 10), Hannover.

Ghetti, Bruno Maria Apollonij (1964), *I Santi Quattro Coronati*, Roma.

Herklotz, Ingo (2006), „Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit. Methodenproblem in der Liturgiegeschichte des 17. Jahrhunderts", in: Bernd Carqué, Daniela Mondini u. Matthias Noell (Hgg.): *Visualisierung und Imagination: Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Bd. 1, Göttingen, 215–252.

Holtzmann, Robert (1928), *Der Kaiser als Marschall des Papstes. Eine Untersuchung zur Geschichte der Beziehungen zwischen Kaiser und Papst im Mittelalter*, Berlin / Leipzig.

Holtzmann, Robert (1932), „Zum Strator und Marschalldienst. Zugleich eine Erwiderung", in: *Historische Zeitschrift* 145, 301–350.

Kantorowicz, Ernst H. (1961), „Constantinus Strator. Marginalien zum Constitutum Constantini“, in: Alfred Stuiber u. Alfred Hermann (Hgg.), *Mullus. Festschrift für Theodor Klauser* (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 1), Münster, 181–189.
Krautheimer, Richard (1970), „SS. Quattro Coronati“, in: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae* Vol. IV, Città del Vaticano.
Manzi, Pietro (1968), *Il convento fortificato dei SS.Quattro Coronati nella storia e nell' arte*, Roma.
Mazal, Otto / Unterkircher, Franz (Hgg.) (1967), *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. ‚Series Nova' (Neuerwerbungen)*, Bd. 3, Wien.
Mazal, Otto (1981), *Byzanz und das Abendland* (Katalog), Wien 1981.
Matthiae, Guglielmo (1964), *Pittura politica del Medioevo romano*, Roma.
Matthiae, Guglielmo (1966), *Pittura Romana del Medioevo II*, Roma.
Mitchell, John (1980), „St.Silvester and Constantine at the SS.Quattro Coronati“, in: *Federico II e l'Arte del duecento Italiano* (Atti della III. Settimana di studi di storia dell'Arte medievale dell' università di Roma, 15–20 maggio 1978), Bd. 2, Rom, 15–32.
Mombritius, Boninus (1910), *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum. Novam hanc editionem curaverunt duo monachi Solesmenses*, Bd. 2, Paris.
Mommsen, Theodor (Hg.) (1904), *Codex Theodosianus*, Bd. 1, Berlin.
Muñoz, Antonio (1913), „Affresci del XII secolo ai Ss. Quattro Coronati“, in: *Studi Romani* 1, Roma, 278–279.
Muñoz, Antonio (1914), *Il restauro della Chiesa e del Chiostro dei SS. Quattro Coronati*, Roma.
Noll, Thomas (2011), *Die Sylvesterkapelle in SS. Coronati in Rom*, Berlin.
Pohlkamp, Wilhelm (1983), „Tradition und Topographie: Papst Silvester I. (314–335) und der Drache vom Forum Romanum“ (Diss. Münster, 1982), in: *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 78, 1–100.
Schneider, Wolfgang Christian (1991), „Die Generatio Imperatoris in der Generatio Christi. Ein Motiv der Herrschaftstheologie Ottos III. in Trierer, Kölner und Echternacher Handschriften“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 25, 226–258.
Schramm, Percy Ernst (1983), *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit: 751–1190*. Neuauflage, München.
Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste L. G. (1825), *Storia dell'Arte col mezzo dei Monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Bd. 6, Milano.
Sohn, Andreas (1997), „Bilder als Zeichen der Herrschaft. Die Silvesterkapelle in SS. Quattro Coronati (Rom)“, in: *Archivum Historiae Pontificae* 35, 7–47.
Walter, Christopher (1970), „Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace“, in: *Caltiers archéologiques* 20, 157–160, 170–176.
Winkelmann Eduard (Hg.) (1964), *Acta imperii inedita saec. XIII et XIV*, Bd. 2 (Innsbruck 1885), Nachdruck, Aalen.
Zahlten, Johannes (1994): „Barocke Freskenkopien aus SS.Quattro Coronati in Rom: Der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigungsdarstellung“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29, 19–43.

Photo Credits

Fig. 1–8: Wolfgang Christian Schneider.
Fig. 9–16: Aquarelle von Antonio Eclissi, Codex Series nova 3311, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Stefania Gerevini

Inscribing History, (Over)Writing Politics: Word and Image in the Chapel of Sant'Isidoro at San Marco, Venice

Debates about the material, visual and perceptual aspects of inscriptions, and concerning interactions between verbal and pictorial modes of representation have been particularly vibrant in recent years.[1] This essay contributes to such discussions by exploring how the epigraphic apparatus of the chapel of Sant'Isidoro in San Marco, Venice, functioned as a source of historical verification and of religious and political validation. The chapel is a small, one-bay rectangular room located in the north transept of the basilica, decorated with a lavish cycle of mosaics that were begun during the dogate of Andrea Dandolo (r. 1343–54) and completed in 1355, shortly after his death (Fig. 1).[2] The body of the eponymous saint rests inside an elaborately sculpted shrine placed at the east end of the chapel, in a raised position behind the altar (Fig. 2). Above it, the vault mosaics retell the most significant episodes of the life and martyrdom of St Isidore through vividly coloured images and lengthy textual captions, and celebrate his translation from Chios to Venice in the twelfth century (Fig. 3–4). The figurative programme also comprises a commanding image of Christ, enthroned between St Mark and St Isidore on the east wall (Fig. 5); and a representation of the Virgin between St John the Baptist and St Nicholas in the lunette of the west wall (Fig. 6). Upon entering the room, the viewer's gaze is captured by a multi-line mosaic inscription that occupies the middle register of the east wall (Fig. 2 and 5). The inscription, whose length, density and visual pre-eminence have few parallels in the basilica, reads:

> +CORP[US] B[EA]TI YSIDORI, P[RAESE]NTI AR[C]HA CLAUDIT[UR], VENEC[IAS] DELAT[UM] A CHIO P[ER] D[OMI]NU[M] D[OMI]NICU[M] MICHAEL, IN/CLITU[M] VENEC[IARUM] DUCE[M], I[N] MCXXV Q[UO]D OCULTE I[N] ECC[LESIA] S[ANCTI] MARCI P[ER]MA[N]SIT USQ[UE] AD I[N]CEPCIO/NEM EDIFICACIO[N]IS HUI[US] CAPELE SUO NO[M]I[N]E EDHIFICAT[E] I[N]CEPT[E] DUCA[N]TE D[OMI]NO A[N]DREA DA[N]DU/LO, I[N]CLITO VENEC[IARUM] DUCE [ET] T[EM]P[O]R[E] NOBILIU[M] VIRO[RUM]

1 In addition to the volumes in the present series, Lieb, Ludger (ed.), 2014 ff., available online, in open access: https://www.degruyter.com/view/serial/428997, see at least Mostert/Adamska (eds.) 2014a; Mostert/Adamska (eds.) 2014b; Eastmond (ed.) 2015; Bedos-Rezak/Hamburger (eds.) 2016.

2 The most comprehensive overview of the chapel is *La Cappella Di Sant'Isidoro* 2008. In addition, see De Franceschi 2003, De Franceschi 2008 and Klein 2010.

I would like to thank the editors of this volume, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger, for their valuable comments and support. I am also grateful to Tom Nickson for his attentive reading and precious insights. Research on this article has benefited from the support of ASK Research Center.

Open Access. © 2019 Stefania Gerevini, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-013

> D[OMI]NOR[UM] MARCI LAUREDANO [ET] IOH[ANNIS] DELPHI/N[O], P[RO]CUR[ATORUM] ECC[LESIE] S[ANCTI] MARCI [ET] [COM]PLECTE DUCA[N]T[E] D[OMI]NO IOHA[NN]E G[RA]DO[N]ICHO I[N]CLIT[O] VENEC[IARUM] DUCE [ET] T[EM]P[O]R[E] / NOBILIU[M] VIRO[RUM] D[OM]INOR[UM] MARCI LAUREDANO [ET] NICOLAI LIO[N] ET IOH[ANN]I[S] DELPHIN[O] P[RO]CUR[ATORUM] ECC[LESIE] S[ANCTI] MARCI I[N] M/CCCLV, ME[N]SE JULII, DIE x.
> In this sepulchre lies the body of St Isidore, which was brought from Chios to Venice by Domenico Michiel, the noble doge of the Venetians, in 1125. The body remained hidden in the church of San Marco until the construction of this chapel, which was dedicated to his name, was begun. This occurred during the rule of Andrea Dandolo, the illustrious doge of the Venetians, at the time when the noble gentlemen Marco Loredan and Giovanni Dolfin were the procurators of the church of San Marco. [The chapel] was completed under the rule of Giovanni Gradenigo, the illustrious doge of the Venetians, and in the time of the noble lords Marco Loredan, Nicolo Lion, and Giovanni Dolfin, procurators of the church of San Marco, on 10 July 1355.[3]

At a first level, this inscription fulfils a straightforward declarative and celebratory purpose. It clarifies the function of the chapel, delivering information about the place of origin of the holy body that it preserves, and about the date of Isidore's translation to Venice. In addition, it provides the names of the public officers who oversaw the construction and decoration of the shrine, and states the date of its completion. However—as Robert Favreau reminds us—commemorative inscriptions have more agency than this.[4] Publicly and durably recording specific names, dates, and events, dedicatory inscriptions are also historical objects. As such, they result from a process of factual selection, inclusion and exclusion that embeds, reflects and produces specific cultural and ideological regimes. Any commemorative inscription therefore represents an expression of authority: firstly, the authority of those individuals or groups whose names and voices it commits to posterity; secondly, the power of those who elect and control the public display of texts, and, by extension, the codification of public memory, into a durable form.[5] This essay advances two chief arguments. First, that the textual programme of the chapel of Sant'Isidoro dramatized the complex interactions between public writing, historical construction, and enunciations of political and religious power. Second, that it did so at a highly critical juncture, when the legitimacy and stability of Venice's rule were being tested, and as the mechanics of juridical and historical validation became increasingly intertwined with documentary and archival practices. Throughout this chapter, the inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro will be discussed as 'public' texts. At one level, this term is simply used to indicate that the epigraphs were set up in the expectation of a collective readership. As was often the case with the more sacred areas of medieval churches, entry to the

3 Transcribed and translated into Italian in Andaloro/Demus (eds.) 1990, vol. 2, 196. English version is by the present author.

4 Favreau 1989, 214.

5 For a succinct discussion of the correlations between public writing and power structures, see Petrucci 2002, 18.

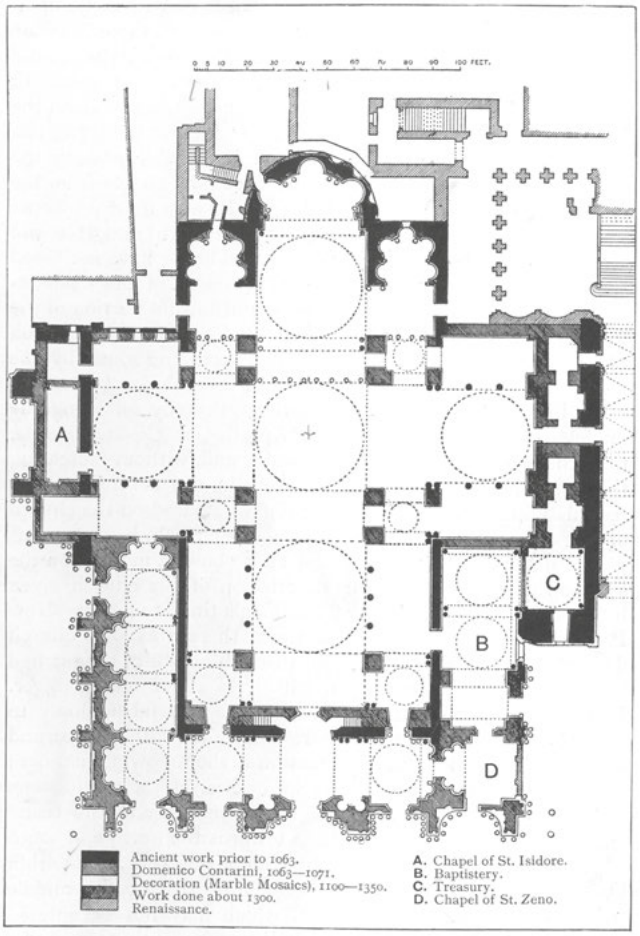


Fig. 1: Venice, San Marco, Ground plan.

chapel of Sant'Isidoro, which preserved the body of a saint, was probably restricted. Nevertheless, the chapel would have been accessible to a range of viewers, including—at the very least—the clergy of San Marco, the procurators of the basilica, and the doge.[6] At a second level, the term 'public' will be employed to express the imbrications between the textual and visual programmes of the chapel of Sant'Isidoro and the Venetian '*res publica*'. San Marco was the state church of Venice, and St Isidore's

6 As will be discussed below, starting from 1356 a public procession was held yearly on the Piazza San Marco and inside the basilica on 16 April, feast-day of the translation of St Isidore to Venice. The procession involved a broad spectrum of the Venetian civic community: the doge, members of the higher organs of the Venetian government, the clergy of the basilica and all major Venetian confraternities. While we know that the doge and his retinue did attend mass in the chapel on this occasion, further research into Venice's liturgical tradition, which is largely unpublished, may elucidate how accessible the shrine was to other participants in the procession, and to the wider congregation.

shrine was a public artistic commission, its creation directly instigated by the government. In addition, its inscriptions explicitly referenced the highest magistracies of the Venetian state—making these epigraphs important witnesses to Venice's late medieval *esprits d'État*.[7]

The central decades of the fourteenth century were a particularly troubled phase of Venetian history.[8] Venice was gripped by plague in 1348, and an earthquake hit the city that same year.[9] On the international stage, Venice's commercial hegemony was threatened by the ever more aggressive claims of its chief competitor, Genoa, leading the two cities to fight an uncompromising war between 1350–55.[10] Finally, Venetian internal politics was also fraught with tensions. In 1297, the constitutional act known as the *Serrata del Maggior Consiglio* had restricted eligibility for the Venetian Great Council to old aristocratic families, inaugurating a long period of intense strife. In the decades that followed, the foundations and structures of the Venetian government, and the specific functions of the doge, underwent a comprehensive revision.[11] In his attempts to steer the government through these critical challenges, Andrea Dandolo demonstrated acute awareness of the power of images and of the written word as agents of legal and political certification and stabilization. He initiated an ambitious artistic campaign in San Marco, which comprised the building and decoration of the chapel of Sant'Isidoro and of the baptistery of the basilica; the makeover of the Byzantine Pala d'Oro, which had been in place at the high altar of San Marco since the twelfth century; the commissioning of Paolo Veneziano's *pala feriale*; and the making of three lavish liturgical manuscripts for use in the basilica.[12] In addition to supervising these projects, Dandolo also championed a comprehensive systematization of

7 I borrowed the term *esprits d'État* from Bourdieu 1993, a powerful and provocative meditation on the interrelations between state, public institutions and symbolic productions.

8 A brief but effective introduction to the challenges of Andrea Dandolo's dogate described in the following paragraph is found in the introduction to Dandolo 1942, VIII.

9 Brunetti 1909; and *Venezia E La Peste, 1348–1797* 1980². Both the plague and the earthquake of 1348 are commemorated in a coeval vernacular inscription, located in the tympanum above a (walled-in) portal in the courtyard of the Scuola di Santa Maria della Carità in Venice (the Accademia). The inscription is published in Stussi 1997, 166–168, and fig. 47.

10 Balard 1997 provides an excellent introduction to the conflict.

11 Literature on this topic is vast. See at least Cracco 1967, 211–350; Lane 1971; and Chojnacki 1997.

12 On the baptistery, see Pincus 1990; Horn 1991; Pincus 1996a; Pincus 1996b; Pincus 2000; Pincus 2010; De Franceschi 2013. The standard reference on the *pala d'oro* and *pala feriale* is Hahnloser and Polacco 1994. On the liturgical manuscripts commissioned by Dandolo, see Katzenstein 1987. For a general discussion of Dandolo's projects, see also Klein 2010. Most recently, see Marangon 2016, which explores the influence of Greek epigraphy on the style of the inscriptions included in Dandolo's artistic commissions at San Marco, particularly the *pala feriale* and the baptistery. It interprets them in connection with Venice's proto-humanism, and with its enduring attraction towards Byzantine and ancient Greek culture.

Fig. 2: Venice, San Marco, Chapel of Sant'Isidoro, interior looking east, completed 1355.

Fig. 3: Venice, San Marco, Chapel of Sant'Isidoro, vault, north side.

Fig. 4: Venice, San Marco, Chapel of Sant'Isidoro, vault, south side.

Venetian written laws, and—the first doge to have ever attempted this—he authored a written history of Venice.[13]

The inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro should be examined in relation to this complex artistic, legal, and historical palimpsest. Deftly joining sacred events with the political history of the city, and inscribing them permanently on the walls of San Marco, the inscriptions renewed a consolidated Venetian tradition of historical and visual memorialization that cast the city as divinely favoured against current political and military uncertainties. Also, by publicly recording—for the first time in the basilica—lists of names of individual doges and procurators, and celebrating their joint efforts to honour the body of St Isidore, the inscriptions promoted a highly specific political vision that emphasised collective action and institutional stability and continuity. But how did the inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro convey such complex meanings—both textually and visually? In what ways did they interact with the figurative mosaics around them? Who would actually see the inscriptions, and in what contexts? To what extent did individual inscriptions gesture to each other, working as a textual and spatial ensemble? Finally, what other documentary, discursive or performative frameworks did they engage with? A valuable point of departure for addressing these questions is offered by two notorious passages from Martino Da Canale's *Histories of Venice*.

1 Word as Image, Image as Word: Martino da Canale's *Histories of Venice* and Late Medieval Venetian Attitudes Towards Public Writing and Imaging

The *Histories of Venice*, written in the third quarter of the thirteenth century, are punctuated with references to the relative significance of words and images in processes of historical verification, and with comments about the political import of historical writing. In the prologue to the second part of his chronicle, which explains why he set out to write a history of Venice, Canale wrote:

> We see writing and painting with our eyes, so that when one sees a story painted or hears a naval or land battle recounted or reads about the deeds of his ancestors in a book, he seems to be present at the scene of the battle. And since events live thanks to paintings and oral accounts

13 Detailed (and often divergent) discussions of Andrea Dandolo's dogate and of his historical and legal undertakings can be found in Simonsfeld 1877; Cracco 1967; Cracco 1976; Ravegnani 1986; and Arnaldi 1970.

> and writing, I have undertaken to occupy myself with the deeds that the Venetians have accomplished in the service of the holy church and in honour of their noble city.[14]

In an earlier passage, and following a well-established tradition of Venetian civic religion, Canale had singled out the basilica of San Marco, the chief religious building of medieval Venice and a primary locus where the city's social and political identity was defined, in order to elucidate the function of images as tokens of historical certification. Concluding his account of the myth of foundation of the city of Venice—the translation of the body of St Mark from Alexandria in the ninth century—the thirteenth-century historian remarked:

> If you wish to verify that those things happened just as I told you, come to see the beautiful church of San Marco in Venice, and look at it right in front, because this story is written there just as I have told it to you.[15]

Canale's texts provide precious insights into how written words and images were viewed and understood by medieval Venetian viewers, thus offering clues about the interactions between inscribed texts and visual narratives in the decorative programme of the chapel of Sant'Isidoro. The first quote describes the engagement of the beholder with both images and texts as an act of viewing. The second passage, in turn, discusses the figurative representation of the translation of the body of St Mark in terms of a *written* (rather than visual) history. Taken together, these excerpts flout traditional oppositions between reading and viewing, and between textual and visual argumentation. Identifying both word and image as re-presentations, Canale asserts their convergence as means of cognition and historical certification, stimulating us to consider inscriptions and images in the chapel of Sant'Isidoro as a unified semantic ensemble. He also highlights the ability of written words to act on their viewers by means of non-verbal elements as much as through their textual content, encouraging specific reflections about the visual properties of inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro.

Besides attending to the correlations between written and visual history, Canale explicitly invites his readers to verify the reliability of his chronicle against the façade of San Marco, pointing to the basilica not only as a memorial to Venetian achievements, but also—crucially—as an authoritative historical source. Based on this consideration, can we approach the chapel of Sant'Isidoro, too, as a source of factual certification—and, if so, what historical realities were its inscriptions intended to validate? In this perspective, it is worth remembering that Canale's *Histories* were written between 1267 and 1275, chronologically overlapping with the ambitious redecoration

14 Canale 1972, 155. This and the following passage have been translated and eloquently discussed in relation to Venetian historical painting in Fortini Brown 1988, 80f.
15 Canale 1972, 20f.

Fig. 5: Venice, San Marco, Chapel of Sant'Isidoro, east wall lunette.

of the western façade of San Marco that took place in the decades following the Fourth Crusade.[16] Like the new façade, Canale's chronicle celebrated Venice's prestige and past achievements. However, the campaign of redecoration of San Marco was likely begun soon after the conquest of Constantinople by Latin and Venetian crusaders in 1204, at the peak of Venice's international success. In contrast, Canale wrote the *Histories* at times of great anxiety, when Venice's hegemony overseas was threatened by the rise of a rival sea power, Genoa, and by the recapture of Constantinople by the Byzantines after half a century of Latin and Venetian occupation.[17] Geopolitical and institutional instability, and the ensuing need to give firmer justification to Venice's international claims, also acted as potent stimuli for the production of visual and textual histories in the mid-Trecento. Andrea Dandolo's *Chronica Extensa* was finished

16 Limentani 1974.
17 Nicol 1988, 176–198; see also Perry 2015, 158 f.

Fig. 6: Venice, San Marco, Chapel of Sant'Isidoro, west wall lunette.

in 1352, and the chapel of Sant'Isidoro followed soon after, in 1355.[18] Roughly concomitant, both artistic endeavours memorialized Venice's successes overseas just as Venice's hegemony and stability were imperilled by a new bout of war against Genoa between 1350–55, and by internal political tensions. Historical narrative may have offered a useful means to impose conceptual order on reality at times of increased uncertainty. However, by inscribing present insecurities and challenges within a trajectory of long-term success, Dandolo's chronicle and the imagery and inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro also gave historical grounding to the city's claims to international leadership, thus functioning as powerful agents of political orientation and of stabilization at times of change.

Finally, Canale's *Histories* trigger reflections about literacy, multilingualism and language choice that are crucial to our understanding of the epigraphic apparatus of the chapel of Sant'Isidoro. The *Histories* were written in French, the language most commonly spoken (and written) by western merchants, travellers and diplomats in the eastern Mediterranean.[19] Although Venetian merchants were familiar with French, this was not the only, or primary language of the city.[20] Foreign visitors presumably

18 Bellemo 1912, 257.

19 Baffi 2003; Catel 1937–38, and Catel 1939–40.

20 On the linguistic identity of medieval Venice, see Ferguson 2013; and Folena 1990, for the languages of Venetian overseas territories.

spoke and wrote the language of their countries of origin with fellow nationals, but more permanent alien residents also spoke and wrote in the Venetian vernacular.[21] By the mid-fourteenth century, Venetian vernacular was the standard language of oral communication, and was also widely employed in private correspondence and record-keeping.[22] In addition, it is amply attested in Venetian inscriptions, particularly those commissioned by lay confraternities.[23] Against the linguistic diversity of late medieval Venice, the choice of Latin in the chapel of Sant'Isidoro deserves specific attention, as it might have informed the semantic scope of its inscriptions, and coeval perceptions about their authority.

2 Inscribing History

These considerations add depth and complexity to our understanding of the inscriptions of the chapel of Sant'Isidoro, particularly the dedicatory epigraph on the east wall. Its layout and formal properties identify the epigraph as an authoritative text, and single it out from the numerous captions and tituli on the chapel's vault. These are written in black characters against golden background, and are positioned within the same pictorial space as the figurative episodes that they refer to. Within this space, images and words explicate each other—amplifying their relative significance, but also delimiting the place of narrative as contiguous to, but separate from, the space and time of the viewer. By contrast, the dedicatory inscription is conspicuously placed on the east wall of the chapel, and isolated from the figurative mosaics that surround it by means of a frame. Traced in black tesserae against a white background, the epigraph stands out against its richly coloured surroundings. Such visual contrast would be further enhanced by artificial lighting, which is likely to have been more intense near the altar area, drawing the viewer in, and inviting further analysis of the interplays between the dedicatory text, the architectural space and its overall visual and textual programme. The inscription, which is highly visible and legible, is written in gothic majuscule letters, and distributed over six lines, with the date of completion spilling over onto the seventh. Lines are separated by regular interlinear spacing, and single midline points divide individual words, facilitating the process of reading.[24] Line breaks often fall mid-word, and standard abbreviations (both in the form of contractions and suspensions) and ligatures are used generously, perhaps suggesting efforts to maximise the number of characters in each line. The epigraph is located above St Isidore's tomb, and just below the imposing representation of

21 Tomasin 2016.
22 Tomasin 2016, and Hyde 1979.
23 Stussi 1997; and Ferguson 2013, 67–134.
24 On the development of punctuation in the middle ages and on its significance, see Parkes 1992.

Christ in majesty between the saints Isidore and Mark. The presence of Isidore's body and effigy, as well as the figures of Christ and Mark, lend credibility and authority to the inscription, simultaneously verifying and sanctifying its contents. In turn, the inscription visually unites the tomb of the martyr with his figurative representation on the east wall, activating a process of mutual reinforcement and validation between sculptural ensemble, visual imagery and text.

Latin, the official language of the Church, was ubiquitous in religious settings across western Europe, and its epigraphic use in the chapel of Sant'Isidoro is unsurprising. However, in this particular context, it might also have helped to advertise the associations between the inscription and the Venetian government. Vernacular had made its appearance in state documents in the early thirteenth century, when diplomatic tracts originally written in foreign languages began to be sporadically translated into Venetian for reasons of convenience. Vernacular translations of Venice's statutes, and of the *capitolari* (regulations) of a variety of lower state magistracies, have also survived from as early as the fourteenth century. However, these *volgarizzazioni* were produced outside the official limits of the ducal chancery. Instead, Latin continued to dominate the written communications of the Venetian government, and specifically of the doge, until the fifteenth century.[25] Notwithstanding Venice's linguistic diversity and the rising importance of vernacular as a written language in the fourteenth century, Latin thus remained the chief language of law and power. As such, it might have been deployed in the chapel of Sant'Isidoro to further corroborate the authority of its inscriptions, rendering incontestable the hagiographical and historical account that they provided.

David Perry has recently reminded us that accounts of relic translation performed a fundamental civic role in Venice.[26] The identity of the city was predicated on possession of the body of Saint Mark and on accounts of its legendary *translatio* from Alexandria in the ninth century. Based on this precedent, other *translatio* accounts, which traced the trajectory of a relic's voyage to the lagoon and celebrated its installation in the city, were deployed to advertise the magnitude of Venetian networks of influence, whether actual or symbolic. The *translatio sancti Marci* was expanded and altered over the centuries to reflect new religious and political concerns, and the same happened to other narratives of translation, which were developed and modified over time in response to novel civic preoccupations. This was the case for St Isidore, whose increased popularity in the lagoon in the mid-Trecento is an eloquent example of how sacred history was manipulated in Venice to underscore contemporary anxieties and political agendas. In turn, the building of a new chapel in his honour testifies to the

25 On the uses of vernacular in official and quasi-official Venetian written documents in the thirteenth and fourteenth century, see Tomasin 2001, 11–58.

26 Perry 2015, is entirely dedicated to this subject.

crucial part that public imaging and writing played in the production and dissemination of collective memories and shared visions of history.

St Isidore's original resting place was the Aegean island of Chios, possession of which was the object of fierce contentions between Venice and Genoa throughout the middle ages. In the 1350s, when Andrea Dandolo 're-invented' the body of St Isidore of Chios in the basilica of San Marco, the island was a key Genoese stronghold in the eastern Mediterranean, whence the city conducted military and commercial raids against Venice and its colonies.[27] Claiming ownership of the body of Isidore at times of violent confrontations with Genoa, Venice not only claimed the favour and protection of yet another saint, but also implicitly challenged the legitimacy of Genoese authority over Chios and—by extension—over the eastern Mediterranean.[28]

As discussed by Michele Tomasi, the cult of St Isidore was unattested in Venice before the fourteenth century, indirectly confirming the correlation between the saint's renewed popularity and the Veneto-Genoese wars. Paolino Veneto (d. 1344) and Andrea Dandolo, both writing in the central decades of the century, were the first Venetian historians to mention the translation of Isidore's body to Venice in 1125.[29] The earliest surviving manuscript account of this event (purportedly written by eye-witness Cerbano Cerbani in the twelfth century) dates from the mid-Trecento. Finally, the earliest Venetian liturgical books that commemorate the saint's translation to Venice date from the 1370s, after the completion of his new shrine at San Marco.[30] In this context, the significance of the textual and visual apparatus of the chapel of Sant'Isidoro in constructing and disseminating the image of the saint, and in sustaining his connections to Venice against Genoa, can hardly be overestimated.

The scenes of Isidore's *translatio*, depicted on the north side of the vault, cluster towards the east end of the chapel, nearest the saint's tomb, simultaneously proving Isidore's presence and marshalling authority through it. The descriptive captions above these episodes are significantly longer than those accompanying the scenes of Isidore's life and martyrdom, indicating that the latter part of the story—which certified the legitimacy of Venice's acquisition of the holy body, and, by extension, the priority of the city's military claims over Chios—wielded greater evidentiary power.[31] Further confirming his actual presence in Venice and his benevolence towards the city, St Isidore was represented next to Christ and Mark in the east wall lunette.

27 Perry 2015, 172–174.

28 This was also noted by Tomasi 2008, 20; and Goffen 1994.

29 Paolino Veneto (c. 1270–1344), also known as Paolino Minorita, mentions the event in his *Historia Satyrica*. His work has not been published, but see, for a manuscript example, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1960, fol. 233r. I am very grateful to Marco Petoletti for sharing his transcription of Paolino's account from the Vatican manuscript. Based on Paolino, Andrea Dandolo also describes the *translatio*: Dandolo 1942, 22 and 234 f.

30 For a detailed discussion of sources, and further bibliography, see Tomasi 2008, 17.

31 The different length of the mosaic captions was also explained by Tomasi 2008, 18, in relation to the greater importance of Isidore's *translatio* over other episodes from his life.

Adding military overtones to the narrative, moreover, Doge Domenico Michiel is represented in the mosaics of the vault as a military leader, followed by armed soldiers who carry the standards with the winged lion of St Mark, the symbol of Venetian dominion abroad.[32]

Public writing and imaging in the chapel of Sant'Isidoro visualised a partisan narrative that sanctioned the saint's association with Venice, and demonstrated the religious piety of the Venetians, their military prowess, and the legitimacy and longevity of their presence in the Mediterranean in an age of fierce conflict and dramatic uncertainty. As such, the mosaics participated in a sophisticated discourse of political legitimation that relied on the simultaneous construction of religious memory, historical narrative and juridical evidence, and on their convergence. This process, in turn, rested upon a constellation of interrelated sources, orchestrated by the government of Venice. Andrea Dandolo's chronicle, a wide-ranging historical work that celebrated Venice's achievements and indirectly warranted the legitimacy of its political regime and its claims overseas, was physically produced in the ducal chancery. When it reached completion in 1352, the text was officially presented to the Great Council with a preface by the Great Chancellor, Benintendi Ravegnani, confirming the public character of the work. The decoration of the chapel of Sant'Isidoro overlapped with the composition of the *Chronica Extensa*, and both were preceded by substantial activities of legal systematization. Just after his election as doge in 1343, Andrea Dandolo established a committee for the revision of the city statutes, which had first been codified by Jacopo Tiepolo in 1242.[33] As soon as this task was accomplished in 1346, the doge charged the chancery with collecting Venice's foreign treaties into two comprehensive registers: the *liber albus*, comprising Venetian pacts with eastern polities; and the *liber blancus*, containing treatises with the Italian mainland.[34] These provisions represented an important change for the political and legal system of the city: Venice oscillated during the middle ages between a system based on jurisprudence and driven by legal practice (what we would now call Common law), and one based on codified legislation (what we would now identify as civil law). Reinforcing and expanding the corpus of codified laws, Dandolo accelerated the conversion of the legal system of the city from the former to the latter model.[35] In addition, such activity of legal systematisation provides compelling evidence of the increasing sensitivity of Venetian authorities to the power of the written word, and to its ability to store juridical evidence and build political legitimacy.

These different means of public and political enunciation—historical writing, legal codification, monumental epigraphy and imagery—covered much of the same ground, and there existed between them a system of reciprocal validation and

32 For a visual comparison, see Biblioteca Apostolica Vaticana, Bibl. Vat. 1960, fol. 233v.
33 Cessi 1938.
34 The table of contents of the two codices are published in Tafel and Thomas 1855.
35 Cracco 1976, especially 243.

reinforcement. Archival documents provided Dandolo's historical work with factual basis and conceptual force. In turn, his chronicle gave those documents meaning, by integrating them within a comprehensive narrative of Venice's past that both framed and justified the city's present ambitions. The textual and visual programmes of the chapel of Sant'Isidoro were pivotal to this complex, intermedial discourse. At one level, they performed an evidentiary function, publicizing events that had already happened, and recording information that was available elsewhere, in Dandolo's chronicle and in the textual records of the chancery. However, as Martino da Canale stated in his *Histories*, the basilica of San Marco was understood by medieval viewers as the ultimate, incontrovertible archive of Venetian historical memory. In this context, the images and inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro did not merely record the past, but gave it visual and material substance. Engaging with archival and historical practices, they proved that Isidore was really present in San Marco, that Venice's acquisition of his body was lawful, and, by extension, that the city's claims overseas enjoyed divine favour.

3 Writing Politics

The ability of inscriptions in San Marco to validate historical truths, and to mobilize them in the service of specific political ideas at times of change, provides a useful interpretative framework for another unusual element in the dedicatory inscription on the east wall of the chapel of Sant'Isidoro. The epigraph bears the names of three Venetian doges: Domenico Michiel (r. 1116–29), Andrea Dandolo (r. 1343–54) and Giovanni Gradenigo (r. 1355–56). Engraving the names of individual and/or institutional patrons was standard practice in late medieval Italy. However, this was not the case in the church of San Marco. Here, the personal names of doges had never been monumentally memorialized before, except on their tombs. Ducal effigies, including those on the upper wall of the chapel of San Clemente, above the portal of Sant'Alipio, and in the *Apparitio* and *Inventio* scenes on the west wall of the south transept, were exclusively identified by the impersonal *titulus* 'dux'.[36] The reluctance to display the personal names of rulers in San Marco was deeply rooted in Venetian political ideology. Although they were honoured with many of the symbolic attributes of royalty, and though they held their office for life, Venetian doges remained magistrates, elected by the government. As such, they lacked the actual powers and

36 A partial exception to the rule of ducal anonymity is the twelfth-century inscription that commemorates the decoration of the lower registers of the chapel of St Clement, in San Marco, with marble panels during the dogate of Vitale Michiel. However, unlike the epigraphs in the chapel of St Isidore, this inscription was not publicly accessible and visible. See Hubach 1996, 373.

prerogatives of kingship;[37] and their representations in San Marco accordingly visualised an (impersonal) office, rather than the identity of an individual.

Recording the personal names of three doges, the inscription in the chapel of Sant'Isidoro marked a break from the tradition of ducal anonymity in San Marco that could hardly be unintentional, and that imbued the space of the chapel with ducal presence and an extra layer of political overtones. Andrea Dandolo had already experimented with inscribing ducal history in the basilica, albeit on a smaller scale. In 1343–45 he commissioned a thorough refurbishment of the Pala d'Oro, the Byzantine altarpiece that decorated the main altar of San Marco since the eleventh century (Fig. 7).[38] The exact extent of Dandolo's renovations is unclear.[39] However, we do know that the enamels in the lower register were re-arranged on this occasion to make space for a lengthy dedicatory inscription, engraved on two rectangular plaques (Fig. 8).[40] This inscription is much smaller and significantly less visible than

37 Literature on this subject is vast. For a brief but accurate account of the progressive limitations imposed on ducal authority during the middle ages, see Crouzet-Pavan 2002, 195–210; an excellent discussion of the ducal images in the chapel of San Clemente is found in Hubach 1996.

38 A document dated 30 May 1343 confirms that the project benefited from a public subsidy of 400 ducats: Archivio di Stato di Venezia, Maggior Consiglio, Spiritus, 129v, cited in Gallo 1967, 177. The date of completion of Dandolo's renovation is inscribed on the Pala d'Oro itself, along with its earlier history as it was understood in the fourteenth century. See also Dandolo's references in his chronicle: Dandolo 1942, 180, 225 and 284.

39 For competing explanations of the material history of the Pala d'Oro, see Hahnloser/Polacco 1994; English Frazer 1982; Buckton/Osborne 2000.

40 The inscription is edited in Hahnloser/Polacco 1994, 9:

ANNO MILLENO CEN
TENO IUNGITO QUI[N]/
TO TU[N]C ORDELAFV[S]
FALEDRU[S] IN URBE DU/
CABAT H[EC] NOVA F[A]C[T]A
FUIT GEMIS DITIS/
SIMA PALA Q[UE] RENO/
VATA FUIT TE PET/
RE DUCANTE ZIANI
ET PROCURABAT
TUNC ANGEL[US] ACTA
FALEDR[US] ANNO MILL/
ENO BIS CENTENO/
Q[UE] NOVENO.
POST QUADRAGEN/
O QUINTO POST MI/
LLE TRECENTOS DA[N]/
DUL[US] ANDREAS PR[E]CLA/
R[US] HONORE DUCABA/
T NOB[I]LIB[US]Q[UE] VIRIS
TUNC P[RO]CURA[N]TIB[US] AL/
MA[M] ECCL[ESI]AM MARCI V/
ENERA[N]DA[M] IURE BE/
ATI D[E] LAUREDANIS
MARCO FRESCOQ[UE] Q[U]I/
RINO TUNC VETUS
HEC PALA GEMIS
P[RE]CIOSA NOVATUR.

It may be translated into English as follows:

In the year 1125, when Ordelaffo Falier was the doge of the city, this altarpiece, so rich in precious stones, was first made; it was (then) renovated, when you, Pietro Ziani, were doge, and at the time Angelo Falier was the procurator, in 1209. // Subsequently, in 1345, the most highly esteemed Andrea Dandolo was doge, and when the noble men Marco Loredan and Francesco Querini were procurators of the venerable mother church of San Marco, rightly blessed, then this ancient altarpiece was renewed with precious gemstones.

Fig. 7: Venice, San Marco, Pala d'Oro, Byzantine work, eleventh–fourteenth century.

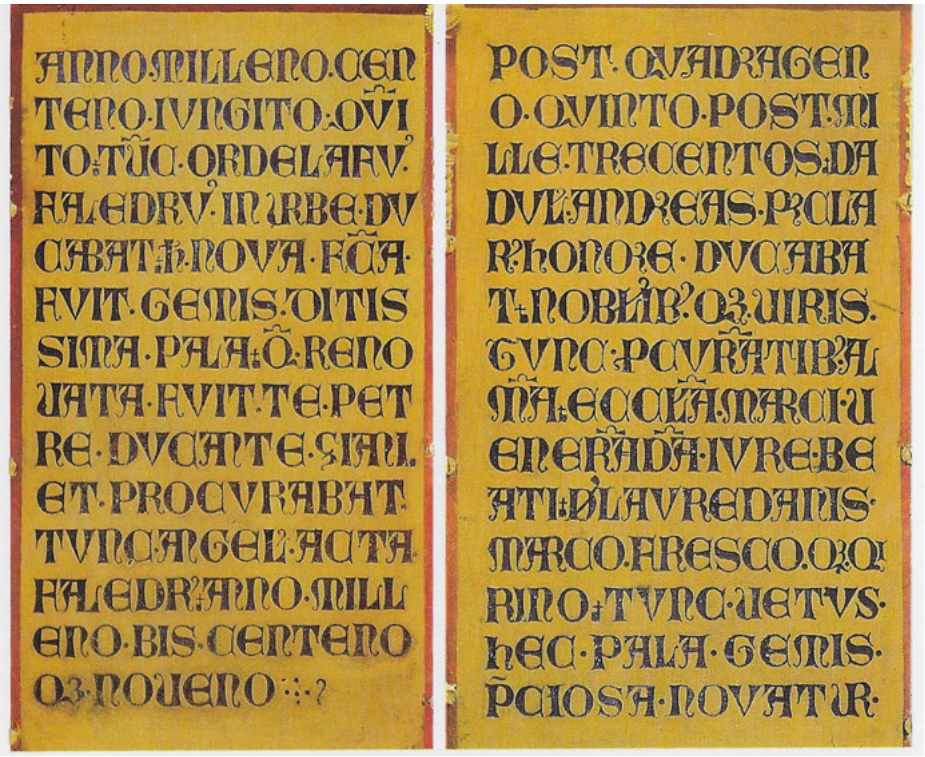


Fig. 8: Venice, San Marco, Pala d'Oro, inscription, 1345.

the dedicatory epigraph in the chapel of Sant'Isidoro. Nevertheless, it shares some key features with it. It is placed in a symbolically prominent position, on the high altar of the church, and right below an enamelled representation of Christ in majesty. The text is clearly written in gothic majuscule, and neatly arranged in black characters on two gilded sheets. The regular, rectangular shape and plain background of the metal supports evoke the pages of a book or a charter, signalling—just like the dedicatory text in the chapel of Sant'Isidoro—the convergence between documentary culture, epigraphy and history making in Venice at this time. The Pala d'Oro, too, brings together the distant past of Venice and its current history, celebrating the object's initial creation by doge Ordelaffo Falier in 1105, and its subsequent modifications by doge Pietro Ziani (in 1209), and under Dandolo himself in 1345. As was the case with Isidore's *translatio*, the history of the altarpiece is virtually undocumented prior to the mid-fourteenth century, and makes its first appearance in Andrea Dandolo's chronicle. In addition, in a way similar to the dedicatory inscription in the chapel of Sant'Isidoro, the epigraph on the Pala d'Oro recapitulates the history of the artefact in connection with three doges, one of whom (Ordelaffo Falier) is also represented visually, next to the epigraph.[41]

Debra Pincus compellingly interpreted the prominence of ducal representations in Dandolo's artistic commissions as a reflection of his attempt to promote a new attitude towards the doge, whose role was reformulated during the Trecento as that of a sacral figure and a visionary of the divine plan, and one who embodied God's special relationship with the city of Venice and brought divine revelation into the deliberations of state.[42] However, such growing emphasis on the symbolic significance of the doge was counterbalanced in the fourteenth century by increasing limitations on his actual power.[43] The dedicatory inscriptions on the Pala d'Oro and in the chapel of Sant'Isidoro manifest these underlying tensions. The two texts spell out the personal names of doges, and record them within the revered (and politically charged) space of San Marco in a durable form. Doing so, they foreground ducal authority in a way that was unprecedented in San Marco, setting specific examples of ducal virtue and emphasizing the significance of doges as emblems of the Venetian state. However, the two artworks supplement such ducal references with the names of the procurators of San Marco, secular officers chosen by the Great Council among the Venetian nobility to administer the basilica and ensure its upkeep. This addition is highly meaningful. The mosaic and enamel inscriptions cast the two artistic commissions

41 The enamel depicting Ordelaffo Falier, was modified at an unspecified time. The nature and extent of the alteration have been the objects of much scholarly discussion. See Buckton/Osborne 2000, with further references.

42 Pincus 2000.

43 Compelling evidence of this process is provided by the texts of the ducal oath of office (promissio), repeatedly modified during the thirteenth and fourteenth centuries to restrict the doge's power. See Musatti 1888; and Cecchetti 1864, 97–129.

as collaborative, institutional projects, rather than as mere ducal memorials. In doing so, they also reiterate the collective nature of Venetian political authority, guarding it against (potentially unwarranted) ducal pretensions, and emphasising the role of the basilica of San Marco as a material archive of Venetian shared memory.

4 The Sound of Silence

So far, this essay has concentrated on what there is to see and read in the inscriptions and visual programme of the chapel. However, in his study of practices of erasure in the monumental inscriptions of medieval Tunisia, Jonathan Bloom advised that examining what exists—what inscriptions say, and how they visually display it—is only half the task. Our knowledge of what 'should' exist and is missing is equally important, for it may further our understanding of what has vanished from the historical record, and why.[44] The inscription in the chapel of Sant'Isidoro is an ideal case study in the political implications of the unwritten. As already mentioned, Andrea Dandolo ruled between 1343 and 1354, while Giovanni Gradenigo was only elected on 21 April 1355. The list of doges memorialized in the dedicatory inscription is therefore incomplete: the missing name is that of doge Marino Falier, elected on 11 September 1354, shortly after Andrea Dandolo's death. Falier's dogate was brief and painful. Following his failed attempt to overturn the oligarchic government of the city, he was the first and only doge in the history of Venice to be publicly executed, and died on the monumental stairs of the ducal palace, the very same spot where he had pledged loyalty to the Venetian State a few months prior.[45] The conspiracy generated huge tumult in Venice, and the doge's violent death became an enduring symbol of the exemplary punishment that befell traitors of the Venetian republic, and a powerful reminder of the limits of ducal authority.[46]

This dark episode of Venetian political history is highly significant for our understanding of how the chapel of Sant'Isidoro and its textual programme would be seen and understood by coeval viewers. Marino Falier's conspiracy was discovered on 16 April 1355, feast-day of the *translatio* of St Isidore. The doge and the leaders of the *coup* were executed the next day, while several of their accomplices were sentenced to death or life imprisonment over the following weeks.[47] In May, when the memory

44 Bloom 2015, esp. 73.

45 Lazzarini 1897; Ravegnani 2017, 75–134.

46 The sentiment of contemporaries towards the conspiracy is eloquently encapsulated in a letter written by Petrarch shortly after the events: "To all future doges, I say: always bear this in mind, and learn from these events that doges are dukes, not lords; actually, that they are not even dukes, but honourable servants of the republic", Petrarca/Fracassetti 1866, vol. 4, 191. The English translation is by the present author.

47 Caresini 1923, 9f.; Lazzarini 1897, 104–107, with further references.

of the dramatic event was still vivid, and as the chapel of Sant'Isidoro neared completion, the government instituted an annual ceremony to commemorate the foiling of the plot. Each year, on the feast-day of St Isidore, the doge, government, and major confraternities formed a procession that circled around Piazza San Marco and entered the basilica, where a solemn mass was celebrated.[48] Although the original deliberation does not explicitly mention Sant'Isidoro's chapel, it seems inevitable that the shrine would be involved in the rituals of the day, as is also confirmed by later sources. In his account of the life of Doge Francesco Foscari (r. 1423–57), Marin Sanudo the Younger explicitly indicates that the doge attended mass in the chapel of Sant'Isidoro on 16 April.[49] Other Renaissance and early modern sources describe the procession in some detail. The ducal cortege, wearing black, entered the basilica through the central portal. Once inside the church, the doge visited St Isidore's shrine, where he knelt to gain the indulgence (*a prender il perdono*). Following this ritual act of penance, the doge moved to the choir of the church, where he attended mass, before the procession reformed, leaving San Marco from the central portal.[50] The conspiracy, and the rituals through which it was subsequently commemorated and exorcised, are likely to have affected the ways in which coeval viewers saw and understood the chapel of Sant'Isidoro and its epigraphy, projecting further meanings onto them.

Dated 10 July 1355, the dedicatory epigraph on the east wall captures the state of affairs of the Venetian government in the aftermath of Marino Falier's death. The disgraced doge is—understandably—omitted from the inscription, which memorializes instead his successor, Giovanni Gradenigo. In addition, the epigraph celebrates the name of Nicolò Lion, the Venetian aristocrat who had alerted the Venetian government to Falier's conspiracy, and was subsequently rewarded for his loyalty with the prestigious appointment as procurator of San Marco.[51] Whether the absence of Falier's name represented a deliberate omission or was due to the brevity of his office is difficult to establish. Nevertheless, it would probably be noticed by coeval Venetian viewers, who would interpret it in relation to the annual rituals of commemoration. The Venetian doges, who solemnly visited the chapel on 16 April each year, and the magistrates and members of the confraternities that took part in the solemn procession, would likely experience the chapel as a powerful visual reminder of the responsibilities that derived from power, and of the consequences of political tumult. In this

48 The Council's act is transcribed in Corner 1749, 109. See also Lazzarini 1897, 295f., with reference to further primary sources.

49 Sanudo 1999, 314.

50 For descriptions of the ceremonials held on 16 April, see Sansovino 1663, 510–511, and Biblioteca del Museo Civico Correr, Venezia, BMCVe, MS P.D. 517b, 'April' (folios not numbered). both also cited in Muir 1984, 250 and note 16 on page 278. See also Michiel (1829), vol. 3, 171–173. The procession appears to have still been held in the late eighteenth century, prior to the fall of the Republic. See Valerio 1787, note (a) on page 144.

51 Ravegnani 2017, 122.

context, the inscription, which celebrated an array of virtuous doges and procurators, but omitted Falier's name, might have fulfilled a dual function, both preserving ducal memory and enforcing sanctions against it. The provisions taken by the Venetian government indicate that Falier was the object of explicit and repeated iterations of public *damnatio*, which were achieved not only through the active destruction of textual or visual records, but also by means of textual silences and omissions. The report of the deliberations issued by the Council of the Ten in the year 1355 has survived. However, as scholars have noted, the page that should have recorded Falier's death sentence was deliberately left blank, following the cryptic phrase *non scribatur*: 'the matter will not be put down in writing'.[52] In 1366, eleven years after Falier's death, the memory of his conspiracy was still offensive enough for the Council of the Ten to have the doge's effigy removed from the gallery of official portraits set up in the ducal palace. Following the tradition of *pitture infamanti*, it was initially suggested that the portrait should be replaced with a new effigy of Marino Falier, depicted upside down and with his head half severed from the neck. This proposal was rejected, but the picture was nevertheless removed, together with the doge's coat of arms, and the empty space that it left on the wall was filled with plain blue paint, and inscribed in white letters *Hic fuit locus ser Marini Faletro decapitati pro crimine proditionis*, 'This used to be the place of Sir Marino Faliero, beheaded for his criminous betrayal.'[53] This memorial-by-omission was preserved even after the ducal palace was redecorated in the sixteenth century, following a devastating fire in 1577. The space next to Andrea Dandolo's portrait, painted by Domenico Tintoretto (1580–90), was filled with a fictive black veil, inscribed with the phrase *Hic est locus Marini Faletro, decapitati pro criminibus*.[54] While the mosaics of the chapel of Sant'Isidoro do not refer to the disgraced doge, the ceremonials of regulated oblivion held on 16 April would encourage viewers to experience the shrine in relation to the overt repressions of his memory in other public spaces.

52 Lazzarini 1897, 5–8, who also suggests that the proceedings of the doge's trial were recorded more extensively in a different archival file.

53 The original documents with the two alternative suggestions are published in Lorenzi 1868, 38f. For a discussion, see Fortini Brown 1997. On Marino Faliero's *damnatio memoriae*, see also Ortalli 1979, 168f.

54 Ravegnani 1994, http://www.treccani.it/enciclopedia/marino-failier_(Dizionario-Biografico)/ (last accessed 14 November 2016).

5 Conclusions

Following a well-established Venetian tradition, the chapel of Sant'Isidoro merged hagiography, history and institutional memory to promote the city's legitimacy and prestige on the international stage in the face of difficulties, and to project messages of political stability at times of domestic unrest. Monumental writing was pivotal to this agenda, as was its interaction—both visual and textual—with pictorial representations, historical and archival practices, and civic ceremonial.

At one level, the inscriptions in the chapel of Sant'Isidoro performed a declarative and narrative function. They both complemented and sustained the imagery on the vault and walls, providing a textual gloss to the visual account of the wondrous invention and translation of the saint's body to the lagoon, and certifying it. The dedicatory inscription on the east wall also informed viewers' experience of the chapel. Made of mosaic, but written in black characters on white background, this inscription was visually distinct from the colourful narrative episodes surrounding it, and evoked the appearance—and the authority—of written documents or stone epigraphs instead. Moreover, the conspicuous position of the epigraph between Isidore's tomb and the representation of Christ in majesty between saints Mark and Isidore, emphasised the significance of the written word in mediating medieval experiences of the sacred.

Memorializing the names of virtuous doges and procurators, and making them permanently visible in the sacred space of San Marco, this epigraph also signals a noteworthy transformation in the mechanics of institutional validation in Venice, pointing to the rising role of the written word and of public advertisements as providers of juridical evidence and as guarantors of political legitimacy. Finally, the annual commemorations of Marino Falier's defeat engaged the epigraph in a ritual of public condemnation and exorcism that both confirms and complicates Martino da Canale's statements about the role of images and inscriptions in San Marco. They were durable, material archives upon which public Venetian memory was in-scribed, verified and preserved. Nevertheless, they also represented sites of memory-sanction and obliteration, where more uncomfortable leftovers of history could be overwritten, written out or reframed, instructing the Venetian community not only what to remember, but also how to forget.

Bibliography

Andaloro, Maria/ Demus, Otto (eds.) (1990), *San Marco*, *Basilica Patriarcale in Venezia*, 2 vols. Milan.

Arnaldi, Girolamo (1970), "Andrea Dandolo Doge-Cronista", in: Agostino Pertusi (ed.), *La Storiografia Veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, Florence, 127–268.

Baffi, Sandro (2003), "Martino da Canale: motivations politiques et choix linguistiques", in: François Livi (ed.), *De Marco Polo à Savinio. Ecrivains Italiens en Langue Française*, Paris, 35–46.

Balard, Michel (1997), "La Lotta Contro Genova", in: Giorgio Cracco, Girolamo Arnaldi, and Alberto Tenenti (eds.), *Storia Di Venezia. Dalle Origini Alla Caduta*, Vol. 3: La Formazione dello Stato Patrizio, 87–126. Rome. <http://www.treccani.it/enciclopedia/la-formazione-dello-stato-patrizio-le-sfide-esterne-la-lotta-contro-genova_%28Storia-di-Venezia%29/> (last accessed 28.08.2017)

Bedos-Rezak, Brigitte Miriam / Hamburger, Jeffrey F. (eds.) (2016), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington.

Bellemo, Vincenzo (1912), "La Vita e i Tempi di Benintendi De' Ravagnani, Cancelliere Grande della Veneta Repubblica", in: *Archivio Veneto* 23 (2), 237–284.

Bloom, Jonathan (2015), "Erasure and Memory: Aghlabid and Fatimid Inscriptions in North Africa", in: Antony Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, 61–75.

Bourdieu, Pierre (1993), "Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique", in: *Actes de la recherche en sciences sociales* (96–97), 49–62.

Brunetti, Mario (1909). "Venezia durante la Peste del 1348" in: *Ateneo Veneto* 32, 289–311.

Buckton, David/ Osborne, John (2000), "The Enamel of Doge Ordelaffo Falier on the Pala d'Oro in Venice", in: *Gesta* 39 (1), 43–49.

Canale, Martino da (1972), *Les Estoires de Venise: Cronaca Veneziana in Lingua Francese dalle Origini al 1275*, ed. by Alberto Limentani, Florence.

Caresini, Rafaino (1923), *Raphayni de Caresinis Cancellarii Venetiarum Chronica aa. 1343–1388*, ed. by Ester Pastorello (Rerum Italicarum Scriptores, vol. 12/2), Bologna.

Catel, Paulette (1937–38), "Studi sulla Lingua della 'Cronique des Veniciens'", in: *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, III, 2, 305–48.

Catel, Paulette (1939–40), "Studi sulla Lingua della 'Cronique des Veniciens", in: *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, Series III, 4 (1939–40), 39–63.

Cecchetti, Bartolomeo (1864), *Il Doge di Venezia*, Venice.

Cessi, Roberto (1938) *Gli Statuti Veneziani di Jacopo Tiepolo del 1242 e le loro Glosse*, Venice.

Chojnacki, Stanley (1997), "La Formazione della Nobiltà dopo la Serrata", in: Giorgio Cracco, Girolamo Arnaldi, and Alberto Tenenti (eds.), *Storia di Venezia. Dalle Origini alla Caduta della Serenissima*, Vol. 3: La Formazione dello Stato Patrizio, Rome, 641–725.

Corner, Flaminio (1749), *Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis Nunc Etiam Primum Editis Illustratae Ac in Decades Distributae*, vol. 10, Venice.

Cracco, Giorgio (1967), *Società e Stato nel Medioevo veneziano (secoli XII–XIV)*, Florence.

Cracco, Giorgio (1976), "La Cultura Giuridico-Politica nella Venezia della 'Serrata", in: Girolamo Arnaldi (ed.) *Storia della Cultura Veneta*, Vol. 2, Vicenza, 238–271.

Crouzet-Pavan, Elisabeth (2002), *Venice Triumphant: the Horizons of a Myth*, Baltimore.

Dandolo, Andrea (1942), *Chronica per Extensum Descripta: aa 46–1280 D.C.*, ed. by Ester Pastorello, (Rerum Italicarum Scriptores, Vol. 12 (1)), Bologna.

De Franceschi, Enzo (2003), "I Mosaici della Cappella di Sant'Isidoro nella Basilica di San Marco a Venezia", in: *Arte Veneta* 60, 7–29.

De Franceschi, Enzo (2008), "I Mosaici della Cappella di Sant'Isidoro nella Basilica di San Marco fra la Tradizione Bizantina e le Novità di Paolo Veneziano", in *Zograf* 32, 123–130.
De Franceschi, Enzo (2013), "Lo Spazio Figurato del Battistero Marciano a Venezia. Una Introduzione", in: *Ateneo Veneto*, Serie Terza, 12 (1), 253–265.
Eastmond, Antony (ed.) (2015), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge.
English Frazer, Margaret (1982), "The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark in Venice", in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32 (5), 273–279.
Favreau, Robert (1989), "Fonctions des inscriptions au Moyen Âge", in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 32 (127), 203–232.
Ferguson, Ronnie (2013), *Saggi di Lingua e Cultura Veneta*, Padua.
Folena, Gianfranco (1990), *Culture e Lingue nel Veneto Medievale*, Padua.
Fortini Brown, Patricia (1988), *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven.
Fortini Brown, Patricia (1997), "Committenza e Arte di Stato", in: Giorgio Cracco, Girolamo Arnaldi, and Alberto Tenenti (eds.), *Storia di Venezia. Dalle Origini alla Caduta della Serenissima*, Vol. 3: La Formazione dello Stato Patrizio, 783–824, Roma.
Gallo, Rodolfo (1967), *Il Tesoro di S. Marco e la sua Storia*. Venice / Rome.
Goffen, Rona (1994), "Paolo Veneziano e Andrea Dandolo. Una Nuova Lettura della Pala Feriale" in: Hans R. Hahnloser / Renato Polacco (eds.) (1994), *La Pala d'Oro*, Venice, 173– 184.
Hahnloser, Hans R. / Polacco Renato (eds.) (1994), *La Pala d'Oro*, Venice.
Horn, Gabriele (1991), *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig: Baugeschichte und Ausstattung*, Frankfurt / New York.
Hubach, Hanns (1996), "Pontifices, Clerus – Populus, Dux. Osservazioni sul Significato e sullo Sfondo Storico della più Antica Raffigurazione della Società Veneziana", in: Antonio Niero (ed.), *San Marco: Aspetti Storici e Agiografici*, Venice, 370–397.
Hyde, John Kenneth (1979), "Some Uses of Literacy in Venice and Florence in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", in: *Transactions of the Royal Historical Society* 29, 109–128.
Katzenstein, Ranee (1987), *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice* (Ph.D. Diss., Harvard University), Harvard.
Klein, Holger A. (2010), "Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200–1400", in: Robert S. Nelson and Henry Maguire (eds.), *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, Washington, 193–225.
La Cappella Di Sant'Isidoro (2008), Quaderni della Procuratoria. Arte, Storia, Restauri della Basilica di San Marco a Venezia, ed. by Irene Favaretto, Venice.
Lane, Frederic Chapin (1971), "The Enlargement of the Great Council of Venice", in John Gordon Rowe (ed.), *Florilegium Historiale. Essays Presented to W. K. Ferguson*, Toronto, 237–274.
Lazzarini, Vittorio (1897), "Marino Faliero: La Congiura", in: *Nuovo Archivio Veneto* 13, 5–108 and 277–374.
Lieb, Ludger (ed.) (2014ff.), *Materiale Textkulturen* [Material Text Cultures], 16 vols, Berlin / Boston.
Limentani, Alberto (1974), "Canal, Martino", in: *Dizionario Biografico Degli Italiani*. Rome, <http://www.treccani.it/enciclopedia/martino-canal_(Dizionario-Biografico)/> (last accessed 22.11.2017)
Lorenzi, Giambattista (1868), *Monumenti per Servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia; ovvero, Serie di Atti Pubblici dal 1253 al 1797, che Variamente lo Riguardano Tratti dai Veneti Archivii e Coordinati*, Venice.
Marangon, Desi (2016), "Il Fascino delle Forme Greche a Venezia: Andrea Dandolo, l'arte e L'epigrafia", in: *Hortus Artium Medievalium* 22, 157–164.
Michiel, Giustina Renier (1829), *Origine delle Feste Veneziane*, 3 vols, Milan.

Mostert, Marco / Adamska, Anna (eds.) (2014a), *Writing and the Administration of Medieval Towns*, Turnhout.

Mostert, Marco / Adamska, Anna (eds.) (2014b), *Uses of the Written Word in Medieval Towns*, Turnhout.

Muir, Edward (1984), *Il Rituale Civico a Venezia nel Rinascimento*, Rome 1984.

Musatti, Eugenio (1888), *Storia della Promissione Ducale*, Padua.

Nicol, Donald M. (1988), *Byzantium and Venice: a Study in Diplomatic and Cultural Relations*, Cambridge / New York.

Ortalli, Gherardo (1979), "*... Pingatur in Palatio ...": La Pittura Infamante nei Secoli 13–16*, Rome.

Parkes, Malcolm Beckwith (1992), *Pause and Effect: an Introduction to the History of Punctuation in the West*, Berkeley.

Perry, David M. (2015), *Sacred Plunder: Venice and the Aftermath of the Fourth Crusade*, University Park.

Petrarca, Francesco / Fracassetti, Giuseppe (1866), *Lettere di Francesco Petrarca: delle Cose Familiari Libri Ventiquattro*, vol. 4, Florence.

Petrucci, Armando (2002), *Prima Lezione di Paleografia*, Rome.

Pincus, Debra (1990), "Andrea Dandolo (1343–1354) and Visible History: The San Marco Projects", in: Charles M. Rosenberg (ed.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250–1500*, Notre Dame, Indiana, 191–206.

Pincus, Debra (1996a), "Geografia e Politica nel Battistero di San Marco: la Cupola degli Apostoli", in: Antonio Niero (ed.), *San Marco. Aspetti Storici e Agiografici*, Venice, 459–473.

Pincus, Debra (1996b), "The Stones of Venice in the Baptistery of San Marco", in: Cecil Lee Striker and James S. Ackerman (eds.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz, 137–141.

Pincus, Debra (2000), "Hard Times and Ducal Radiance: Andrea Dandolo and the Construction of the Ruler in Fourteenth-Century Venice", in: John Jeffries Martin and Dennis Romano (eds.), *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*, Venice, 89–136.

Pincus, Debra (2010), "Venice and its Doge in the Grand Design: Andrea Dandolo and the Fourteenth-Century Mosaics of the Baptistery", in: Robert S. Nelson and Henry Maguire (eds.), *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, Washington, 245–271.

Ravegnani, Giorgio (1986), "Dandolo, Andrea", in: *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Rome, <http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-dandolo_%28Dizionario-Biografico%29/> (last accessed 20.08.2017).

Ravegnani, Giorgio (1994), 'Marino Failier', in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome. <http://www.treccani.it/enciclopedia/marino-failier_(Dizionario-Biografico)/> (last accessed 14.11.2016).

Ravegnani, Giorgio (2017), *Il Traditore di Venezia. Vita di Marino Falier Doge*, Bari.

Sansovino, Francesco (1663), *Venetia Citta Nobilissima*, Venice.

Sanudo, Marino (1999), *Vite Dei Dogi (1423–1474)*, ed. by Angela Caracciolo Aricò. Vol. 1: 1423–1457, Venice.

Simonsfeld, Henry (1877), "Andrea Dandolo e le sue Opere Storiche", in: *Archivio Veneto* 14, 49–149.

Stussi, Alfredo (1997), "Epigrafi Medievali in Volgare dell'Italia Settentrionale e della Toscana", in: Claudio Ciociola (ed.), *Visibile Parlare: le Scritture Esposte nei Volgari Italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Naples, 150–175.

Tafel, Gottlieb Lukas Friedrich / Thomas, Georg Martin (1855), *Der Doge Andreas Dandolo und die von demselben angelegten Urkundensammlungen zur Staats- und Handelsgeschichte Venedigs mit den Original-Registern des Liber albus, des Liber blancus und der Libri Pactorum aus dem Wiener Archiv*, Munich.

Tomasi, Michele (2008), "Prima, dopo, attorno alla Cappella: il Culto di Sant'Isidoro a Venezia", in: *La Cappella di Sant'Isidoro* (Quaderni della Procuratoria. Arte, Storia, Restauri della Basilica di San Marco a Venezia), 15–23.

Tomasin, Lorenzo (2001), *Il Volgare e La Legge. Storia Linguistica del Diritto Veneziano: Secoli XIII–XVIII*, Padua.

Tomasin, Lorenzo (2016), "Urban Multilingualism. The Languages of Non-Venetians in Venice during the Middle Ages", in: Maria Selig and Susanne Ehrich (eds.), *Mittelalterliche Stadtsprachen*, Regensburg, 63–75.

Valerio, Agostino (1787), *Dell'utilità che si può Ritrarre dalle Cose Operate dai Veneziani Libri 14, del Cardinale Agostino Valerio* [...] *Tradotti dal Latino e Illustrati da Monsignor Niccolò Antonio Giustiniani*, Padua.

Venezia e La Peste, 1348–1797 (1980²), Venice.

Photo Credits

Fig. 1: Public Domain. Source: Wikimedia Commons. Original Source: *Encyclopedia Britannica*, 11th Edition (1911), 393.

Fig. 2–5: Archivio Fotografico della Procuratoria di San Marco.

Fig. 6: Author. Courtesy of Archivio Fotografico della Procuratoria di San Marco.

Fig. 7: Archivio Fotografico della Procuratoria di San Marco.

Fig. 8: Mario Carrieri.

Jessica N. Richardson

Visibile Parlare

Inscribed Prayers, Apotropaic Aphorisms and Monumental Mobile Images in Fourteenth-Century Bologna

The study of the relationship between image and text has long been at the centre of scholarship on fourteenth-century Italian art. From Julius von Schlosser's article on poetry and painting in the Trecento to the more recent work of Giovanni Pozzi, Maria Monica Donato, Robert Tarr, C. Jean Campbell, and Lina Bolzoni, scholars have focused on the multiplicity of meanings created by the interaction of word and image, on a monumental scale, from moralizing messages to political council.[1] A quintessential example of the latter would be Simone Martini's fresco of the *Maestà* (1315/1321) covering an entire wall of the Sala del Consiglio in the Palazzo Pubblico, Siena. Through the use of different types of inscriptions, primarily in vernacular, the image creates an internal dialogue between the Virgin and saints, where the figures would seem to 'speak' and respond to one another, admonishing the city's ruling elite to good governance, within the very room in which they met.[2] Yet in this instance, the words are represented within prescribed areas of the image, within its borders or in scrolls. They thus are confined visually to the physical and material forms of writing and of reading: the texts within this image would seem to be restricted to a set of communications wrought by the written word. The formal language of the text, which remarkably relates to Dante's *terza rima*, together with the visuality of the words, dramatize the relationship between painting and poetry. The painter becomes poet and the boundaries of the two arts are intertwined, with Simone Martini's endlessly fascinating and complex fresco embodying and contributing to contemporary discussions on these topics.[3]

1 Schlosser 1938; Pozzi 1993; Donato 1997; Tarr 1997, Campbell 1998; Bolzoni 2004, 11–40; Donato (ed.) 2006; Campbell 2009.

2 Donato 2004; Campbell 2009; Dempsey 2009.

3 Tarr 1997, 227–229.

I thank the Collaborative Research Centre 933 "Material Text Cultures" at the University of Heidelberg, especially Tobias Frese, Wilfried E. Keil, and Kristina Krüger, for the invitation to present this work at the University of Heidelberg and for their critical feedback. A version of this paper was presented to the research group Giotto's Circle, The Courtauld Institute of Art; I am particularly appreciative for the remarks I received from Joanna Cannon and Donal Cooper. I am grateful also to Anna Turra and Michele Luigi Vescovi for their help with the Latin texts, and to Gerhard Wolf and the Kunsthistorisches Institut in Florenz—Max-Planck-Institut for their support. Unless otherwise stated, all translations are my own. This article is dedicated to my mother, Mary Helen († 2017), who is always in my prayers.

Open Access. © 2019 Jessica N. Richardson, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110629156-014

While there is indeed still much to be gleaned from study of the connections and exchanges among painters and poets in the fourteenth century, we might reflect also on instances where words and images interact in different ways. Where words are not parallel or ancillary, but are directly involved in action, following the internal logic of a narrative or activating a symbolic religious representation. Tarr discusses what he terms the "fully developed representation of speaking figures" exemplified, he argues, in two images of the *Annunciation* by Simone Martini and Lippo Memmi, and Ambrogio Lorenzetti, where "a figure appears to speak as words seem to emanate from his mouth".[4] Tarr, like others, traces the origins of the pictorial device to the "speaking figures" described in Dante's *Purgatorio*. He also links it to a specific image that might have inspired Dante, a thirteenth-century relief of the *Annunciation* from the façade of Florence cathedral (Fig. 1).[5] In canto X, Virgil and Dante enter the first terrace of Purgatory and confront a wall of carvings in white marble. Among the images, there is the *Annunciation*:

> L'angel che venne in terra col decreto
> della molt'anni lacrimata pace,
> ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
> dinanzi a noi pareva sì verace
> quivi intagliato in un atto soave,
> Che non sembiava imagine che tace.
> Giurato si sarìa ce'el dicesse "*Ave*!";
> perchè iv'era imaginata quella
> ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
> e avea in atto impressa esta favella
> "*Ecce ancilla Dei*", propriamente
> come figura in cera si suggella.[6]

Later in the same canto, Dante writes:

> Colui che mai non vide nova
> Produsse esto *visibile parlare*,
> novello a noi perchè qui non si trova.[7]

4 Tarr 1997, 224.
5 Tarr 1997, 228.
6 Dante, *Purgatorio*, canto X, 34–45. Dante 1972, 133: "The angel who came to earth with the decree of the many-years-wept-for peace that opened heaven from its long interdict appeared before us so truly graven there in a gracious attitude that it did not seem a silent image. One would have sworn he said: '*Ave*', for she was imagined there who turned the key to open the supreme love, and in her bearing she had this word imprinted '*Ecce ancilla Dei*' as clearly as a figure stamped in wax".
7 Emphasis mine. Dante, *Purgatorio*, canto X, 94–96. Dante 1972, 135: "He for whose sight nothing was ever new wrought this visible speech [*visibile parlare*], new to us because it is not found here [i. e., on earth]".

Fig. 1: *Annunciation*, marble relief, thirteenth century, Cathedral of Santa Maria del Fiore, Florence.

The concept of *visibile parlare*, as read and interpreted through Dante, has played a seminal role in the study of text and image in fourteenth-century Italian painting.[8] Attention has been drawn also to how the use of words in images reflects Dante's attitudes toward language itself. In particular the decision to use vernacular and Latin script, the former viewed as an expression of immediacy, and thus especially appropriate for dialogue and narrative, and the latter of permanence and stability, particularly suitable for biblical scenes, such as the Annunciation, where the "event depicted is the image of the word".[9] These distinctions and the visuality of text are thus linked to ideas of temporality. Already Giorgio Vasari, in his *Vite* (1558), commented on the phenomenon: accordingly, Cimabue, Giotto's teacher, was the first to add spoken words to a picture to enhance the lifelikeness of his creations. Vasari drew attention to a now lost fresco of the Crucifixion in San Francesco, Pisa that contains words by St John "to the Virgin" and her words "to St John". Vasari concludes, "Wherein it is to be observed that Cimabue began to give light and to open the way to invention, assisting art with words in order to express his conception; which was certainly something whimsical and new".[10]

In studying the phenomenon of written speech in monumental fourteenth-century painting, emphasis has been placed on the ways painted words might 'enliven' or 'activate' monumental fresco cycles and engage the spectator, especially in relation to events that might have been performed in front of them, such as preaching.[11] Yet these works belonged to a particular space or setting and they did not themselves have the ability to move or to be moved. In this article I would like to consider a somewhat different perspective, examining images that occupy another interpretative category, by turning to a genre of fourteenth-century Italian painting that is not particularly

8 Watts 1996; Parker (ed.) 1998; Herzman 1999; McGregor 2003; Donato (ed.) 2006.
9 Tarr 1997, 238.
10 Vasari 1558, 1:86. (Translation is from Vasari 1996, 1:55–56.)
11 Bolzoni 2004, 11–40.

known for its use of text, the processional banner. Here, through the mobility and performative capacity of the image itself, we encounter a different set of concerns.

This article addresses two aspects of *sakrale Schrifträume* (sacred textual spaces) in fourteenth-century Italian art that have been overlooked. On the one hand, it considers images in which *visibile parlare* takes place outside of a narrative context where, it will be argued, the depicted speech does not necessarily present a strict internal dialogue between 'speaking' figures within the image, but rather is completed by the actions and performances that took place *in front of the image*. On the other hand, it considers both scale and mobility in relation to written words: what are the implications of sacred images in which the depicted speech occurs on a monumental scale *and* has the ability to be itself manipulated through movement? Through analysis of the visual interplay between image and inscription in two of the earliest surviving examples of painted images on cloth in Italy, both from Bologna (Figs. 2 and 12), dating from the late fourteenth century—which, even if little studied, are usually referred to as *stendardi processionali* (processional banners)[12]—I will assess the ways in which image and text interacted to create meaning. Through their calculated interplay of image and inscription, the two works offer fresh yet different perspectives on the concept of *visibile parlare* as it has been discussed in relation to fourteenth-century Italian painting and they contribute, more broadly, to discussions on the functions of written speech in sacred images.

The two Bolognese works share certain similarities with each other, as well as with the other known examples of banners in Italy in their materials, tempera and gold on cloth; their large rectangular format; and in the ornamental borders that frame the scenes.[13] Furthermore, although neither is double-sided, a common feature of the surviving banners from this period, they share with the paintings the importance placed on an individual saint (Fig. 3) or, as in the banner today in the Victoria and Albert Museum (Fig. 4), a pair of saints.[14] In these cases, the banners were commissioned and used by confraternities dedicated to the respective saints represented, and members of the group are depicted in prayer before these holy figures. It is noteworthy, however, that text is not usually included in fourteenth-century banners and in this respect the two examples from Bologna are significant. Although the survival rate of fourteenth-century banners on cloth is low—Caroline Villers notes

12 D'Amico 1986, 183; D'Amico 1987; Villers 1995, 344–345; Lollini 2004a, 142. See note 24 below.

13 For examples of fourteenth-century banners, see Villers 1995. See also Richardson 2011. In Bologna, painting in tempera on cloth began at a relatively early date. The St Helena banner predates the other earliest known painting on linen for San Petronio, which was commissioned in 1393 (to Lippo Dalmasio and Giovanni di Ottonello) not as a processional banner, but to adorn the high altar of the basilica. For a transcription of the 1393 contract, see D'Amico 1988, 139. See also D'Amico, 1986, 178.

14 Although not double-sided, the St Helena banner has an unfinished drawing on its reverse. For this drawing (two female heads and kneeling figure): D'Amico 1988, 142–143 and D'Amico/Tarozzi 2008, 42–43.

that "[h]undreds, even thousands, of banners must have been in use although very few survive today"[15]—, it is telling that in his catalogue of 120 cloth banners from between 1366 to 1577, Andreas Dehmer includes only six dating from the fourteenth century and of these only three contain any form of text (Fig. 8).[16] Furthermore, in the fifteenth- and sixteenth-century works listed by Dehmer, text is used only to a minimal degree. It is most common in the so-called *Pestbanner*, which contains a written plea or petition on behalf of a community for protection against the plague.[17] Thus, I should like to emphasize that the two Bolognese banners are not only important as early surviving examples of the genre of monumental cloth paintings, but they are remarkable for their extensive use of text.

1 Saint Helena Before the Cross

The "stendardo processionale" in the Pinacoteca Nazionale, Bologna (212 × 135.5 cm) represents St Helena kneeling in adoration of the cross within a desolate rocky setting together with a praying female religious figure at lower left (Fig. 2).[18] The image has been convincingly attributed to Simone di Filippo (or "dei Crocefissi", as he was known from the seventeenth century onward) and is one of the earliest surviving examples of monumental painting on linen, dating from around the 1370s.[19] Our first secure notice of the banner is from the Napoleonic suppressions of 1799, when the cloth painting was located in Sant'Agnese, the first Dominican female monastery in Bologna, founded in 1223 by Beata Diana Andalò, a follower of St Dominic.[20] This provenance for the painting, however, has been called into question because of the presence of St Helena. It has been suggested that the image originally belonged to

15 Villers 1995, 343.

16 Dehmer 2004. The St Helena banner is not included in Dehmer's study. See Richardson 2011 for another fourteenth-century banner, mentioned by Dehmer, but not included in his catalogue.

17 Dehmer 2004, 193–200 and 205–210, for a discussion of inscriptions, which usually appear in and around the borders of the image. See also Santi 1976.

18 Lollini 2004a, with bibliography.

19 Rosa d'Amico 1986, 183, dated the work to 1370 and described it as the first painting on linen in the Trecento. Lollini, in his catalogue entry for the Pinacoteca Nazionale di Bologna, dates it to 1375/80. Lollini 2004a, 142. Technical analysis has revealed severe losses, especially in the background. For example, the sky would have been a much more vibrant blue. Simone is documented between 1354 and his death in 1399; the surname "Dei Crocefissi" relates to his signed painted wood crucifixes: Del Monaco 2012.

20 The authoritative study on Sant'Agnese is Cambria 1973. On the early history, see also: Roncelli 2009; Roncroffi 2009, 19–24; Alberzoni 2010. For a transcription of the "Cronaca" di Sant'Agnese, Cambria 1973, 226–231. On Diana d'Andalò, see further: Melloni 1773; Georges 1933; Alessandrini 1961; Cambria 1972; and Lodi 1994, 90–94. For an English translation of the chronicle of St Agnese and of selected letters from Jordan of Saxony to Diana d'Andalò: Tugwell (ed.) 1982, 395–408.

Fig. 2: *St Helena in adoration of the cross*, Simone di Filippo, tempera and gold on canvas, ca. 1370, 212 × 135.5 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Fig. 3: *St Mary Magdalene enthroned with angels and confraternity members*, attributed to Spinello Aretino, tempera on canvas, 1395–1400, 176.5 × 120 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 4: *Sts Anthony Abbot and Eligius adored by flagellants*, Tuscan artist, 1390s, tempera on canvas, ca. 185.5 × 125 cm. London: Victoria and Albert Museum.

a site dedicated to Constantine's mother, the church of Sant'Elena in Bologna (Via Vinazzi), a female Augustinian monastery.[21] Fabrizio Lollini questioned this hypothesis by calling attention to the similarities between the image of the praying female religious figure in the painting and the one represented in prayer before St Peter Martyr in a detached fresco from Sant'Agnese.[22] Both are represented in the same religious habit: a white tunic and a black mantle with a short black veil over a white cowl (only barely visible in the fresco) and white wimple.[23] Furthermore, the two images date from around the same period, are attributed to the same painter, and are framed by a similar geometric decorative border.[24] The question of dress can be further pursued

21 D'Amico 1987; D'Amico 1992, 49.

22 In his catalogue entry on the St Helena painting, Lollini only mentions his doubts about its provenance. His argument is expressed more fully in his entry on the detached fresco from Sant'Agnese, also in the Pinacoteca Nazionale, Bologna: Lollini 2004b.

23 The entire lower part of the fresco is destroyed, but a bit of white fabric is still visible just below the black veil, and would seem to indicate the presence of a white cowl. A cowl is represented in full in the fresco of a praying nun before St Anthony Abbot in the same church, also attributed to Simone.

24 In his new monograph, Del Monaco (2018, 61, 79 and 157–160) notes the similarities between the St Helena image and this fresco (and the related fresco of St Anthony). He argues that the former could not have been a processional banner due to its good condition and the presence of a drawing on its

through comparison with images of Dominican nuns found in the rich collection of surviving manuscripts, dating from the thirteenth to the early fifteenth century, from Sant'Agnese and from another female Dominican house in Bologna, Santa Maria Maddalena di Val di Pietra.[25] For example, in an illumination found in a gradual from Sant'Agnese dating from the late thirteenth century, we find a nearly-identically dressed Dominican nun kneeling in prayer before St Dominic.[26] While indeed the white cowl in the St Helena image is peculiar—perhaps a warmer addition to the usual habit that was donned during the winter months—, the saint's dress, as noted by Cordelia Warr, seems closest to that of the Dominican nuns.[27]

The provenance of this banner from Sant'Agnese, and not Sant'Elena, based on the visual evidence, can be further corroborated. First, the Bolognese monastery of Sant'Elena was not founded until 1537.[28] Second, a connection that also has surprisingly never been made, the Dominican nuns of Sant'Agnese, from at least the second quarter of the thirteenth century, had a special devotion to St Helena, one that continued into and beyond the fourteenth century. This is evidenced by the manuscripts created for the site that contain the Feast of the Invention of the Cross (14 September), a feast that celebrates its discovery by St Helena.[29] Most relevant to our argument are the images of the saint in prayer before the cross that are found at the opening of the feast in two of these manuscripts, which date from the late thirteenth and the mid-four-

reverse (note 14 above). Following Ferretti (2010, 68 and 76, note 50), Del Monaco suggests the St Helena image was a "tabellone devozionale" located on a wall of the church. This argument is based on the praying Dominican nun and on its border decoration, which he compares to mural paintings (in particular those from Sant'Agnese). However, as discussed by Villers (note 13 above), such decorative borders were also a common feature of fourteenth-century banners. The argument presented in this article does not preclude the possibility that the St Helena image at times could have been displayed in the church, even on one of its walls. Yet I believe its functions are much more complex than that a votive painting executed on behalf of an individual Dominican nun. The inscriptions (not present in the two frescoes) are key to my argument.

25 This house belonged to different female religious orders, but by the end of the thirteenth century (the date of the manuscripts that will be discussed) it was occupied by Dominican nuns. See Roncroffi 2009, 24–28.

26 Biblioteca Estense, Modena, MS α.Q.1.4 (= Lat.1016), fol. 60v. On this manuscript, Roncroffi 2009, 112–115.

27 Warr points out the "extremely unusual addition of the cowl". A similar observation was made independently (in conversation) by both Joanna Cannon and Michaela Zöschg. Warr notes that the image is believed to come from Sant'Elena Bologna because of its iconography, adding that this would mean that the female "donor" is Augustinian. While she does not properly challenge this, she does suggest that the habit is rather like a Dominican sister, Warr 1999, 88. On the female Dominican habit: Lippini 2000. See Cambria 1973, 84, for mention of a *cappa*, "lined with fur", that could form part of the nuns' habit during the winter cold.

28 Sant'Elena was founded by Suor Cherubina of the Venetian convent of Santa Monica dei Vinazzi in 1537. Zarri 1973, 179.

29 Jacobus de Voragine 1846, 303–311 (Latin) and Jacobus de Voragine 1995, 1:277–284 (for an English translation).

Fig. 5: *St Helena in adoration before the cross*, illumination, opening letter N, fol. 37v, MS α.Q.1.4 (= Lat. 1016), Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria, Modena, from Sant'Agnese, Bologna.

teenth century respectively (Fig. 5).[30] These illuminations of St Helena—empress, mother, and discoverer of the cross—raise a number of interesting questions about the role of the saint and the use of her images within a female Dominican community.[31] Surely, it is not a matter of coincidence that Sant'Agnese was populated by aristocratic female women. We need only recall the thirteenth-century *vita* of its founder, Diana d'Andalò, who persuaded her noble father to give land to St Dominic and his followers for the construction of their church in Bologna and who wore above her hair shirt and iron chain "purple and silk and precious stones and gold and silver".[32] On the one hand, the manuscript evidence supports the hypothesis that the banner could have been created for Sant'Agnese; on the other hand, locating the banner at the site would lend new and significant support for the nun's devotion to St Helena.

To the above we might add a further reflection on the provenance of the banner. In his "Atti, o memorie della B. Diana D'Andalò Vergine dell'Ordine de'Predicatori", published in 1773[33]—thus twenty-six years prior to our first record of the St Helena painting—Giovambattista Melloni described an image in the choir of Sant'Agnese:

30 They are Biblioteca Estense, Modena, MS α.Q.1.4 (= Lat.1016), fol. 37v (Fig. 5) and BAV Ross 280, fol. 28r. On these manuscripts and their contents, see Roncroffi, 2009, 112–115, no. 10 and 119–120, no. 13, with bibliography. In her chapter titled "Peculiarità del culto dei santi", Roncroffi 2009, 53–72, argues that the presence of an illumination at the beginning of a particular feast indicates a special devotion to a given saint. She discusses five cases in manuscripts from Sant'Agnese and Santa Maria Maddalena di Val di Pietra: Mary Magdalene, St George, St Ursula, St John the Baptist and St Agnes, pp. 53–72. St Helena should be added to this list.

31 On St Helena as a model for of medieval queenship: McNamara 1996, Homza 2009 and Homza 2017. On Helena and the Legend of the Cross, see also Drijvers 1992 and Baert 2004.

32 Tugwell 1982, 395–396. On the social background of Dominican nuns in Bologna, and specifically those of Sant'Agnese, Roncroffi 2009, 12–17.

33 Melloni 1773.

> Nel stesso coro, o chiesa interiore, trovasi tuttavia della santa madre un'altra immagine antichissima, dipinta in tela finissima, stesa sopra un'assicella, e chiusa in elegante cornice intagliata e dorata: la qual tela e pittura, stanteché per la molta età sua veniva meno, è stata modernamente rinfrescata. Sotto questa pittura ho io letta la seguente inscrizione: B. DIANA FONDATRICE DEL MONASTERO DI S. AGNESE.[34]

It is impossible to know if the "ancient image, painted on fine cloth" refers to the St Helena banner. The presence of a frame would not be unusual, as this was common practice for such images later in their histories.[35] Indeed a photograph of the banner by Pietro Poppi from the late nineteenth / early twentieth century shows it within a gilded frame.[36] What might call into doubt this association is the fact that Melloni described only one figure in this image, identified by an inscription (likely added at the time of the framing) as Diana d'Andalò.[37] Should this indeed be a reference to the banner, this would presumably refer to the praying nun. Of course, we cannot be certain whether this reflected an earlier or even the 'original' identification. It is worth pointing out that, despite our lack of knowledge, Lollini postulates that the nun represented in the banner certainly had an important position within the community that commissioned it.[38] However, before turning to the possible interpretations of this figure, it is necessary to examine the monumental cloth image and its text.

The following words in black paint emanate from between the mouth and hands of the kneeling, praying nun, forming a diagonal ascending path that moves through the cross and is painted over its brown, fictive wooden surface (Fig. 6):

> Oro te s[an]c[t]issima crus p[er] d[omi]num om[n]ipote[n]tem qui pro reden[n]cio[n]em umani generis i[n]te afigi voluit ac morte pati dignatus es ut me
> liberes [et] ervas de om[n]ibus i[n]firmitatibus et necesitatib[u]s
> et amgustijs meis.[39]

34 Melloni 1773, 254. "In the same choir, or the inner church, you still find an ancient image of the holy mother [Diana], painted on fine linen cloth, stretched over a clapboard, and enclosed in an elegantly carved gilded frame: the linen and painting, on account of its old age, was deteriorating, and it was refreshed in modern times. Below the painting I read the following inscription: Beata Diana, foundress of the monastery of Sant'Agnese".

35 The banner today in The Cloisters, for example, already served as a framed altarpiece in the fifteenth century, Verdon 2000.

36 Pinacoteca Nazionale di Bologna inventory no. 12216: Pietro Poppi, 1886 –1907: http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/12621 (accessed 22 November 2017)

37 Melloni also describes an effigy of Diana in copper made after her image in the painting. In Melloni's reproduction of this latter image (page 363), the nun has a gathered white cloth around her neck, which might seem to recall the unusual white cowl in the fourteenth-century painting.

38 Lollini 2004a, 144.

39 Lollini 2004a, 142. I have slightly modified Lollini's transcription. The third line presents some problems. Lollini transcribes it as "liberes et [cons?] ervas". The horizontally turned v character between *liberes* and *ervas* would seem to be an abbreviation of *et* (see Cappelli 1982, 13, 3.0, VII), even

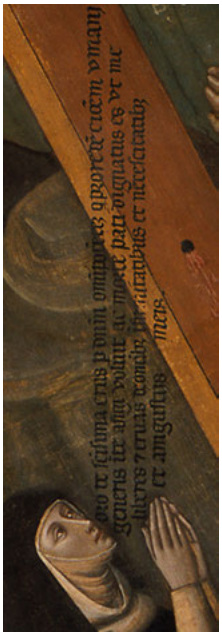


Fig. 6: Praying nun, detail from fig. 2.

Fig. 7: St Helena, detail from fig. 2.

> I pray to you, holy cross, through our omnipotent Lord who, for the salvation of humankind, wanted to be fastened to you, you accepted to suffer death in order to free me [and] save me from all my weaknesses, needs and difficulties.

Above and to the right of the cross's shaft is a second set of words, closest to St Helena. They appear the same size and character as those in the lower inscription, but are painted in white and arranged in a semi-circular fashion that mimics the rhythmic curve of the saint's gilded raised headpiece. These words, however, appear as if they issue from St Helena's clasped hands, which mirror those of the nun below; the text moves toward the right arm of the tau-shaped cross (Fig. 7):

> Te ergo q[uae]so tua[m] famulam subveni qua[m] pre[-]
> cioso sanguine redemisti et opem tuam
> misericordie ei co[n]ferre digneris.[40]

> I therefore pray to you, help your servant that you redeemed with your precious blood, and condescend to give her the succour of your mercy.

---

though *et* is spelled out in full elsewhere in the same line (penultimate word), in the last line and in the second inscription in the banner.

40 Lollini 2004a, 142. Lollini's transcription has been modified.

The two colours of the texts, black and white, find their visual pairing in the habit of the praying nun, as well as in the titulus INRI inscribed above the cross. The black-lettered inscription issuing from the kneeling nun interrupts the grey jagged rocky background and boldly cuts through the cross, with the words nearing but not touching its outer edge. The four lines are of unequal length (with *oro*, I pray, closest to the nuns lips and *liberes*, free [me], closest to her thumbs). At their termination, the lines are arranged in descending order (*umani* / *me* / *necesitatibus* / *meis*). The concluding word *meis* (of '*my* weaknesses, needs, and difficulties') is emphasised through the extra space that allows it to be written directly over the inner edge of the cross, outlined in black paint and rendered lighter through the use of a softer tone of brown paint. This location not only places the word within the direct vision of the nun, it also brings the 'my' in close proximity to the black circle that represents the nail of the crucifixion, drawing attention to the drips of red paint, emphasizing the blood of Christ, that flow from its lower border. Conversely, the white-lettered text around the saint is not written over the cross, but contained beneath it, painted directly over the blue sky. Yet these words too are directed toward the black-painted nail of the cross's left arm. The upper right part of the letter 'e' of *pre[-]cioso* gently brushes the underside of its outer edge, directing attention to the very area where, again, we find fresh drips of painted red blood. Here the reference is more poignant: the very adjective used to describe Christ's blood "precioso [sanguine]" borders the representation of the substance itself, blurring the boundaries between word and representation.

The over life-size image of St Helena is represented in front and to the right side of the cross, the dramatic bend in her right knee visible beneath her yellow/gold-lined red cloak, her right foot emerging from the hem of her gold-patterned white gown. In contrast, the lower body of the relatively smaller kneeling nun is completely hidden beneath her habit. The symbolic landscape within which the figures appear articulates their form and rank. Whereas the nun is painted against the rocky setting, and is closest to the base of the cross, St Helena is represented both within and beyond this space. The upper portion of the saint's body, including part of her prayer-clasped hands and her lower chest, is between the two realms, while her shoulders, neck, and head are set against the blue sky. Her superbly-rendered translucent veil would seem to articulate the boundary between land and sky (or earth and heaven). Like the saint, the two texts traverse these symbolic spaces, rocks, wooden cross, and sky: it is important, I believe, that although the words occupy each of these settings, they do not extend *beyond* the cross.

Although Lollini mentioned in passing the strange position of the text in relation to St Helena, placed, he writes, "at a wider distance from her elegant face", he nonetheless comments on "the very intimate *dialogue* expressed through the inscription".[41] This recalls the notion of *visibile parlare* discussed above. Yet what sort of

41 Emphasis mine. Lollini 2004a, 144. See Lollini 2017, I.5, where he refers to "un dialogo intimo e tutto femminile tra la figura sacra più legato, anche fisicamente, al santo legno e la devota monaca".

Fig. 8: *Double Intercession*, attributed to Lorenzo Monaco, ca. 1400, tempera and gold on canvas, 293.4 × 153 cm, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York.

dialogue might this depicted speech represent? Is it an intercessory exchange in which the female nun directs her words to St Helena who in turn petitions God on the nun's behalf, such as, for example the cloth banner today in The Cloisters, Metropolitan Museum of Art New York (Fig. 8), formerly in the cathedral of Florence? In this painting of the so-called double intercession (another exceptional case of the use of text within the genre), we witness a hierarchy of prayers, as the words, in both form *and* content, move from the Virgin (on behalf of the diminutive group to whom she gestures) to Christ, and from Christ to God.[42] Although the text in the Bolognese

42 The inscription from the Virgin to Christ reads: PADRE MIO SIENO SALVI CHOSTORO PEQUALI TU | VOLESTI CHIO PATISSI PASSIONE (My Father, let those be saved for whom you wished me to suffer the Passion). That from Christ to God is: DOLCIXIMO FIGLIUOLO PELLAC: | TE CHIO TIDIE ABBI MIA DI CHOSTORO (Dearest Son, because of the milk that I gave you, have mercy on them). On this image: Verdon 2000 and Bellosi 2006, with bibliography.

banner is represented in ascending fashion, moving upward from the nun to the saint and then toward the arm of the cross, the content of the words does not present a dialogue or exchange between the figures. What we witness is a sequence of prayers or a *continuous* prayer, one that, I hope to demonstrate, was intended to be sung within the context of the Feast of the Invention of the Cross.

Let us turn then to texts for the Feast that accompany the images of St Helena in the two manuscripts from Sant'Agnese. The gradual in the Biblioteca Estense, Modena, MS α.Q.1.4 (= Lat.1016), dates from the last decade of the thirteenth century, with some additions from around 1340. It contains the hymns for the proper of the mass. The hymn for the Feast of the Invention of the Cross is *Nos autem gloriae*.[43] The hymnal in the Biblioteca Vaticana (BAV Ross 280), from around 1350, contains the proper for the mass and the communion of saints and (together with BAV Ross 279) includes the feasts for the entire liturgical year. The hymn for this feast is *Salve, crux sancta*.[44] In both manuscripts, an image of St Helena in prayer before the cross is found in the first letter of the opening hymns, the *N[os]* (Fig. 5) and *S[alve]* respectively. There is another set of texts, also accompanied by musical notations, that should be included in our analysis of the manuscripts from Sant'Agnese: these are contained within the gradual (thirteenth to the fourteenth century) from the abovementioned Dominican female house of Santa Maria Maddalena di Val di Pietra. Again, this contains the proper of the mass for various feasts. The Feast of the Invention of the Cross opens with a relatively large and superb illumination of St Helena that fills nearly half of the page and is contained within the letter A that begins the *Alleluia* (Fig. 9). This is directly followed by a meditation on Christ's suffering on the cross:

> Christum captum et illusum,
> ad columpnam ligatum,
> et totum flagel[l]atum,
> in capite spinis coronatum,
> et usque ad cerebrum laceratum,
> in cruce suspensum,
> et totum vulneratum.
> Miserere nobis.[45]

As recently discussed by Cesarino Ruini, at first glance the words would seem to form part of a celebration connected to the Passion.[46] He convincingly argues, however,

43 On this hymn, taken from Galatian 6:14, see Tongeren 2000, 69, 72, 155–57, 189–190, 262, 282.
44 For this prayer and an English translation, see Tongeren 2000, 210–214. See also Mone (ed.) 1964, 1:145–146, which includes an analysis of the Latin text. The text-hymn in the Bolognese manuscript, BAV Ross 280 (never transcribed), contains some variation in the order of verses. A black and white facsimile is available online: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.280 (accessed May 2018).
45 Transcribed in Ruini 2010, 217.
46 Ruini 2010, 217. Ruini reproduced and transcribed in full the part of the manuscript related to this feast: Ruini, 220–221, 225–227 and 229–233.

Fig. 9: *St Helena in adoration before the cross* (above) *with five Dominican sisters in prayer* (below), illumination of opening letter A, fol. 200r, MS 518, Museo Civico Medievale, Bologna, from Santa Maria Maddalena di Val di Pietra, Bologna.

that based on the subject of the miniature and the presence of the *Alleluia*, it must relate instead to a celebration of the cross, and according to Giacomo Baroffio and Stefania Roncroffi it is the *Alleluia* that begins the Feast of the Invention.[47] While this prayer has not been connected to any other sources,[48] it is entirely in keeping with the large body of surviving hymns related to the feasts of the cross (both the Invention and the Exaltation).[49] Perhaps most interesting, the *Christum captum et illusum* is followed by the *Stabat Mater*, the earliest surviving version set to music, as recently discussed in detail by Ruini.[50] Thus, three images of St Helena before the cross in manuscripts created for female Dominican houses in Bologna are accompanied by a diverse selection of texts, all with musical notations: *Nos autem gloriae* (Modena BE, MS α.Q.1.4 [= Lat.1016]); *Salve, Crux Santa* (BAV Ross 280); and *Alleluia*, *Christum captum et illusum* and *Stabat Mater* (Bologna, MCM MS 518).

The banner not only presents a strong visual relationship to the images of St Helena in the above-mentioned manuscripts created for Sant'Agnese and Santa Maddalena in Val di Pietra. Like these codices, the monumental image of the saint is

47 Baroffio 2008, 10. Roncroffi 2009, 180.
48 Ruini 2010, 217, writes that "non è stato trovato nessun riscontro in repertori o fonti note".
49 See Szövérffy 1966 and Szövérffy 1976 and the many examples, together with discussion, in Tongeren 2000.
50 Ruini 2010.

surrounded by meditative words about the cross and the suffering that took place on it, the significance of its material and its redemptive power. The two inscriptions in the St Helena banner, while not taken directly from any of these manuscript texts, relate to them in significant respects. They offer yet another variation of the prayers on the suffering of Christ and the salvific power of the cross. In the banner, the first inscription emanates from the nun and is closest to earth, painted partly on the surface of the rocks surrounding Golgotha. The words recall Christ's death and the desire to be freed on account of this suffering.[51] It is addressed *to* the cross, *Oro te sanctissima Crus*, and inscribed, in part, on its surface. The second text, which begins with *Te ergo tuam* (I *therefore* pray to you)—directionally approaching heaven and painted on the blue sky—comments on the redeeming power of Christ's blood and requests his mercy. The first part of this inscription comes from a well-known prayer, the *Te Deum*:

> Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni: quos pretioso sanguine redemisti
>
> We beseech Thee, therefore, to help Thy servants whom Thou hast redeemed with Thy Precious Blood[52]

The prayer, sung on a variety of occasions (matins and moments during the regular mass), also formed part of the celebrations of certain feasts. The adaptation of the prayer in the banner, however, contains an important difference, as the words are here in the first person, rather than the plural. However, this does not negate its use within a communal context. For example, the text for several of the verses for the *Stabat Mater* found in Bologna, MCM MS 518 (Val di Pietra) is also written in the first person. Considering that the images of St Helena in the manuscripts related directly to the Feast of the Invention of the Cross and to the sung hymns it accompanies, and that the banner contains a passage from a hymn that in all likelihood formed part of the same feast, might the banner too have participated in these celebrations? The inscription in the banner, a meditative text on the suffering of Christ and the redeeming power of the cross, could have been recited by the nuns as the image was carried into the choir, at the beginning of the feast, or perhaps at various points during the celebration and at its conclusion. In parchment and cloth, on miniature and monumental scale, the texts created for Sant'Agnese testify to the rich written and liturgical tradition associated with the cross within a female monastic setting.

The unusual curved form of the inscription surrounding St Helena, while pointed out by scholars, has escaped explanation. Visually it echoes the saint's elegant headpiece and parallels the rounded peak of the rock under the opposite side of the cross. It might indicate also, however, the intended space, that is, the *sakrale Schriftraum*,

51 Szövérffy 1966, 20 comments on the theme of "libertas": "That Christ gave us 'libertas' through his Cross, belongs to the often used commonplaces of early hymns and sequences on the cross".
52 On the *Te Deum*, Wordsworth 1903.

for these words. As noted, it seems significant that the text is confined to the area beneath the cross. The inscribed prayer-hymns summon the historical-biblical setting, allowing the devotee, through meditation and prayer, to enter this space. The inscriptions in the banner describe the cross as an instrument of redemption. They present a sequence of colour-coded words that might indicate different voices (and we might here draw an analogy to the use of colour in the codices possessed by the nuns). Thus, the rhythmic, curving form of the upper inscription also might be intended to visualize the sounds of these words in motion, or even allude to the swaying cloth image itself, as it too moved within the actual physical space of the nuns.

In the banner, St Helena is not invoked on behalf of the praying nun; she *joins her* in prayer, providing a holy companion and a saintly, heavenly model. Support for this interpretation exists in the illumination within the A of the opening *Alleluia* in the gradual from Santa Maria Maddalena in Val di Pietra discussed above (Fig. 9).[53] The image is divided into two registers and, like the linen painting, the upper register depicts St Helena within a rocky setting, kneeling in adoration of the cross, alighted at an oblique angle. Separated from this, five Dominican nuns kneel in the lower scene, their hands joined in prayer and their eyes directed towards the scene of the praying empress above. The kneeling nun at prayer in the banner does not appear to present a donor image in the strictest sense, nor does she represent an individual in prayer before her patron. The banner, like this manuscript and those from Sant'Agnese, likely served the larger community of nuns. Its inscriptions present a hymn devoted to the cross, a sung prayer that echoed the celebrations honouring St Helena's discovery, during the Feast of the Invention. Similar perhaps to the illumination accompanying the *Alleluia*, the nuns joined their painted sister in prayer, together with St Helena. Moreover, we might view the image of the nun as part of the wider tradition of religious figures depicted in prayer, such as the multiple representations of friars in various stages of prayer in the so-called *Madonna dei Francescani* by Duccio (Fig. 10).[54] The painted nun could have served as a model to the nuns, who here gave voice to the inscribed words, as they knelt before the image in the celebration of the cross.

The cult of St Helena was important among Dominican nuns in Bologna as evidenced from the manuscripts and, as I hope to have demonstrated, by the imagery and inscriptions in the banner. There is further testament, however, for wider devotion to the saint within Bologna that also helps explain the strong visual relationship constructed between the cross of the crucifixion and the saint's discovery of it. A 'miraculous' Crucifix from the church of San Francesco is believed to have 'spoken' to Johan Peckam in the 1290s (Fig. 11).[55] At the end of the fourteenth century, an image

53 On this illumination and manuscript: Roncroffi 2009, 147–150, no. 27 and Ruini 2010. On the manuscripts from Santa Maria Maddalena di Val di Pietra, with mention of this work: Roncroffi 2011a and Roncroffi 2011b.

54 Cannon 2010, esp. 1–28.

55 Giorgi 2004; Cooper 2006, 54–55.

Fig. 10: *Madonna dei Francescani*, Duccio di Buonisegna, ca. 1300, tempera on panel, 23.5 × 16 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Fig. 11: *Crucifix with St Francis*, Master of the Franciscan Crucifixes, ca. 1254, and St Helena, Jacopo di Paolo, ca. 1390, tempera on panel, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

of St Helena was added to the right apron of the cross. It is certainly not a coincidence that the representation of St Helena in this panel, nearly coeval with our cloth painting, places special attention also on the hands of the saint. In the panel her hands reach beyond the apron and are represented touching and grasping the cross. In fact, they are painted over its very surface. In the banner, as we have seen, the upper inscription seems to spring from St Helena's hands. In both the banner and the painted wooden Crucifix, the placement of the hands stress Helena's discovery and close interaction with the cross through touch.

In this banner of St Helena what we seem to witness is not an instance of *visibile parlare* in its strictest form. Rather, it shows an image of *visibile cantare*, where the words were intended to be sung by the nuns, joined by St Helena —and perhaps by their foundress Beata d'Andalò—before the image of the cross, in celebration of the saint's discovery, that is, on the Feast of the Invention. The image collapsed the boundaries of time, as the depicted words entered and became part of the space of the nuns' liturgical celebrations of prayer and song.

2 Saint Christopher Carrying the Christ Child

In the cloth image (225 × 127 cm) of St Christopher carrying the Christ child (Fig. 12) there is an extraordinary but altogether different display and use of text from that of the banner of St Helena. Today the painting is framed behind the high altar of the church of San Cristoforo in Montemaggiore, a site located in the hills about 23 km east of Bologna. There was a church dedicated to the saint in this area from at least around 1300.[56] The present church, however, was constructed following the total destruction of the medieval complex by an earthquake in 1930.[57] At that time, the cloth painting was found rolled up among the rubble at the site. The image has been little studied and its inscriptions, partly damaged, have never been fully transcribed or interpreted.[58]

By the late fourteenth century, images of St Christopher with the Christ child were commonplace in churches throughout Europe. Like in the Montemaggiore painting, the saint is usually represented, as described in his legend, as a giant ferrying the Christ child across the river on one shoulder and holding in his opposite hand the miraculous flowering palm branch that had served as his staff.[59] Furthermore, such images could be accompanied by texts invoking the saint's protection. The Montemaggiore St Christopher contains certain iconographic anomalies, such as the position of the Child on the saint's left (our right) shoulder;[60] his somewhat awkward gaze that seems to look toward the blessing hand of the child; or his intricately looped yellow tunic.[61] However, it is the placement and content of three distinct types of inscriptions, combined with the potential of the medium, I will argue, that provide the interpretive key to the image and its possible functions.

56 Bartolotti 1964, 350. For documents testifying to the church's dependency on the nearby parish at Monteveglio in the fourteenth century: Zagnoni 2009, 414.

57 The modern site is just down the hill from the medieval site: Arslan 1937, 91–92. I am extremely grateful to Molto Rev. Don Antonio Curti, of Monte San Pietro, for opening up the church of San Cristoforo and for allowing me to photograph the image.

58 D'Amico 1986.

59 For the legend of St Christopher, see the late thirteenth-century *Golden Legend*: Jacobus de Voragine, 1846, 430–434 (Latin) and Jacobus de Voragine, 1995, 2:10–14 (for an English translation).

60 Among the many examples where the Christ child sits on the saint's left (our right) shoulder are the images in San Cristoforo, Barga (wood statue, mid-thirteenth century); the Oratory of San Pellegrino, Bominaco (fresco on counter-façade; 1263) (Fig. 14); the cathedral of Trento (fresco, counter-façade; ca. 1290); and the Abbazia di Santa Maria la Badia, Vernio (ca. 1300). Two later Bolognese examples are the fresco attributed to Giovanni da Modena, San Petronio, Bologna (last decade of fourteenth century) and the painting on cloth by signed by Pietro Lianori and dated (1446) today in Menton (Fig. 15). Also following this tradition is the fresco of St Christopher in the cathedral of Spilimbergo (see note 61 below).

61 See Rigaux 1996, 263, Fig. 9, for an interesting parallel to this dress in a fresco from the cathedral at Spilimbergo (Friuli) of 1368 and attributed (probably for this reason) to the Bolognese school of painting.

Fig. 12: *St Christopher carrying the Christ child*, Cristoforo, 1395, tempera on linen, 225 × 127 cm, San Cristoforo, Montemaggiore, Bologna.

The first notice of the St Christopher image at Montemaggiore appears in a 1692 pastoral visit to the church by Cardinal Boncompagni.[62] We have a terse but significant reference to the work in 1916, that is, prior to the earthquake, by Francesco Filippini, who described the painting as a "tavola" (panel) representing St Anthony Abbot. While his misattribution of both medium and subject could be due to the visibility of the work at that time, this is unlikely because Filippini also recorded an inscription located on the saint's staff: "Cristoforus pinxit 1359".[63] During the restoration work (in 1934) that took place after the discovery of the image, this inscription was documented (*Xphorus. pinx. 1359*), deemed false and subsequently removed.[64] As part of the same campaign, a near-identical text was found in lower left side of the image, but with another date: "[X]poforus. pinxit. 1395" (Fig. 13).[65]

These two 'signatures' are the only inscriptions related to the image that have been transcribed and discussed and they have been studied in an effort to establish the trajectory of the painter Cristoforo, who signed and dated other works, and to establish his oeuvre.[66] This case, moreover, falls into a larger tradition of false and real signatures in Bolognese Trecento painting, a topic studied by, among others, Evelyn Sandberg Vavalà, Roberta Bosi, and Robert Gibbs.[67]

In 1986, Rosa D'Amico hinted at a potential function of the inscribed name when she referred to it as in a "targa votiva" or "votive tablet". To understand what she seems to have implied by this term, it is necessary to have a closer look at the location of this inscription within the painting. For what D'Amico did not mention is that within the same fictive *cartiglio* of white parchment there is another more lengthy text related to the image of St Christopher (Fig. 13). The latter reads:

> [Crist]ofori santi specie[m] quicumque tuetur
> [i]llo na[m]que die nullo langore tenetur
> [X]po vixo [sic.: visa] fori manus e[st] inimica dolori[68]

62 D'Amico 1986, 175.

63 Filippini 1916, 196, note 8. We might note the close association between the cults Sts Christopher and Anthony. See Wood 2011, 220, who argues, in relation to images that "[t]he prophylactic power associated with Christopher was extended by analogy to Anthony".

64 The inscription is recorded also by Serafino Calindri in 1782, 12 ("nel bastone del suddetto Santo vi è scritto Xphus.ro pinx. 1359."). See Ricci 1934, 61–62, for a (hypothetical) reconstruction of the various phases of restoration in relation to this inscription. For brief mention of the restoration, D'Amico 1986, 175 and 183, note 1.

65 Some transcribe the date as 1394: D'Amico 1986, 178 and 184, note 9.

66 Brandi 1935, 144–146; Arslan 1937; D'Amico 1986. For documents related to this painter, including the inscription in the St Christopher image, Filippini/Zucchini 1947, 54–57. D'Amico 1986, 179, points out the complications of referring to "Cristoforo" as one single artist. On "Cristoforo da Bologna, il Vecchio", see Rigaux 1994.

67 Sandberg Vavalà 1929; Bosi 2000; Gibbs 2003.

68 As we know from other inscriptions near images of St Christopher, this must have read: XPO [or CPO for CHRISTO] VISA FORI MANUS EST INIMICA DOLORI. For examples, see Rosenfeld 1937,

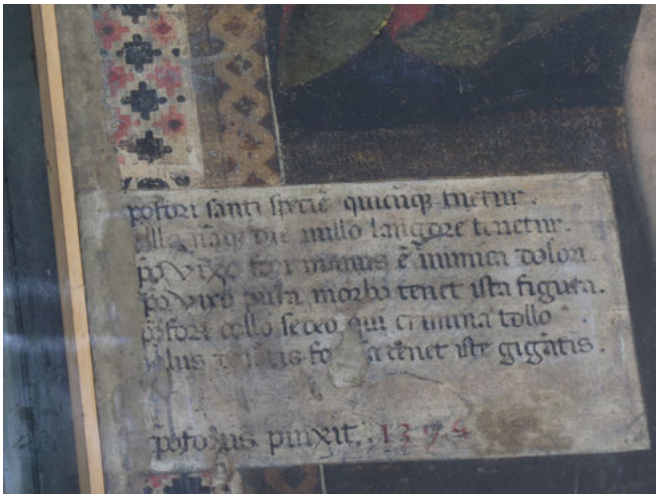


Fig. 13: Detail from fig. 12.

...po viro pura morbo tenet ista figura
[Crist]ofori collo sedeo qui crimina tollo
Solus de sa[n]tis fo[rm]a[m] tenet iste giga[n]tis[69]

Whoever looks at the figure of [Saint] Christopher
Will not be affected by any suffering on that day
The vision of Christopher's hand knows no pain [or sorrow]
The figure maintains pure from disease
Christopher sits around and takes charge
Only the saint's form holds this giant

Many viewers would likely have known these words or a variant of them, as there was a widespread belief that whoever looked at an image of St Christopher would not suffer harm or death on that day.[70] The efficacy of the saint's image, found on facades, counter-facades and at entrances to chapels—that is, in liminal spaces that were accessible to a broad range of audiences—, where he appeared in his traditional gigantic form, was often made explicit through inscriptions. For example, the thirteenth-century monumental fresco of the saint on the counter-façade in the Oratory of San Pellegrino in Bominaco contains a variant of these words (Fig. 14).[71] Each line

420–421; Favreau 1995, 76; Rigaux 1996, 254 and 255.

69 Favreau 1995 and Rigaux 1996 for further inscriptions related to saint's image.

70 Rosenfeld 1937, 423–430. The saint's ability to cure diseases and infirmities is mentioned at the end of his Legend within a quotation by St Ambrose: Jacobus de Voragine 1846, 434 (Latin) and Jacobus de Voragine 1995, 1:14 (for an English translation).

71 On the fresco at Bominaco, Baschet 1991, 86; Della Valle 2006, 119, 123. The inscription reads: CHRISTOFORI PER VIAM CERNIT CUM QUISQUE FIGURAM | TUTUS TUNC IBIT SUBITA NEC MORTE PERIBIT (transcribed in Baschet and Rigaux 1996, 254). The first two lines of the Montemaggiore text appear in near identical form in the much smaller, late fourteenth-century triptych at-

Fig. 14: *St Christopher carrying the Christ child*, fresco, 1263, Oratory of San Pellegrino, Bominaco.

of the inscription in the Montemaggiore St Christopher can be linked either to a text within another image or to an independent verse-prayer related to the saint.[72] As a recent study by Francisco Javier Fernández Nieto has shown, talismanic and prophylactic inscriptions were an important component of the saint's cult from an early date. In one of the first records for the cult of St Christopher in the West, an inscribed slab dating from eighth-century Hispania, there is a direct connection between the saint's protecting powers and the inscribed text, which Fernández Nieto argues was activated in circumambulation rituals.[73] The analysis of prophylactic verses, such as those presented in the Montemaggiore painting, combined with images of the saint was already analyzed by Hans-Friedrich Rosenfeld in his magisterial 1937 study

tributed to Niccolò di Tommaso today in the Walters Art Museum, Baltimore: Zeri 1976, 16–17, no 9, plate 8. The inscription, transcribed and translated by Zeri, reads: XPOFORI. S[AN]C[T]I. SPETIEM. QUICU[M] | QUE. TEUTUR. ILLO. NA[M]Q[UE]. DIE NU | LLO.LANG[U]ORE. TENETUR (Whoever contemplates the image of St Christopher will not be taken by any illness during that same day). See also Schmidt 2005, 106, note 120.

72 See Favreau 1995 and Rigaux 1996.

73 Fernández Nieto 2010.

on St Christopher.[74] The poetic formulation, as Rosenfeld noted, lent itself to easy memorization and recitation. For example in the Montemaggiore St Christopher: *fori ... dolori*; *pura ... figura*; *collo ... tollo*; *santis ... gigantis*. Tracing these practices is beyond the scope of the present article. What should be highlighted is that while it is now commonplace to discuss St Christopher's images as apotropaic, the recitation of inscribed verses was an important ingredient in the saint's capacity to offer protection, and that this was enhanced by a given text's association with an image of the saint.[75] In the Montemaggiore St Christopher, this connection is made explicit in the very words represented, "Whoever *looks* at the figure"; "The *vision* of St Christopher".

Thus the text in the Montemaggiore St Christopher could be termed an apotropaic aphorism, an admonition to the viewer, invoking the saint's protection, one that was likely intended to be recited in front of the image itself, a sort of simple "prayer", as has been recently discussed by John Decker in relation to texts found near images of saints.[76] Decker calls attention to cases where the benefits offered by saying a prayer "underscores its [the image's] efficacy by claiming that the saint [in this particular instance, St George] availed himself of the prayer's apotropaic powers". More generally, Decker argues that "a direct link between a prayer or formula and the saint authorizing it was critical. Images of saints paired with a specific text made this link explicit".[77] In the case of the Montemaggiore image-text, however, we might go a step further. Beneath this 'prayer', within the same *cartiglio*, appears the name of the painter and the date of the image's execution (Fig. 13): "Cristoforo painted this 1395".

The placement of the name in the Montemaggiore St Christopher is a departure from the usual location of 'signatures' in Bolognese paintings of the period. Indeed artists' names are often found within white fictive *cartigli*. Yet almost without exception, these words, whether on 'parchment' or directly on the surface of the painting, are almost always located in the lower central part of an image, in isolation, such as in the painting of St Christopher by the Bolognese painter Pietro Lianori from the mid-fifteenth century (Fig. 15).[78] What is likewise noteworthy about the Montemaggiore case is the proximity of the painter's name to the aphorism-'prayer', this rhymed verse on the saint's healing and protecting abilities *in relation to* his image, his "species" or "forma".

---

74 Rosenfeld 1937 (with no mention of the Montemaggiore St Christopher).

75 See especially: Servières 1921; Réau 1958, 304–313; Rigaux 1987, 322–325; Rigaux 1991; Favreau 1995; Gregoire 2000.

76 Decker 2012.

77 Decker's larger argument here is that with rise of print technology in the fifteenth century "such image/text pairings put apotropaic prayers and images in easy reach of the average Christian". He goes on to cite the example of St Christopher, Decker 2012, 366.

78 On the *Coronation of the Virgin* by Simone, Ghelfi 2014. On the cloth image of St Christopher by Lianori: Cottino 1993. For examples of the widespread practice of artist's names in Trecento Bolognese art: Bosi 2000 and Gibbs 2003.

Fig. 15: *St Christopher carrying the Christ child*, Pietro di Giovanni Lianori, 1446, tempera on canvas, 156 × 68 cm, Musée des Beaux-Arts, Palais Carnolès, Menton, n° inv. 749, Don W. Mori.

The aphorism in painted parchment overlaps the ornamental fictive frame in the lower part of the banner. It is thus external to the image, appearing as if affixed to its surface, and "giving the allusion that it is not part of the work".[79] The placement of the painter's name and date beneath but *within* this space anchors the 'prayer'-text

79 Pozzi 1993, 442–443, who discusses the use of the *cartiglio* in relation to artists' signatures. Goffen 2001, 313–317, provides an excellent analysis of the significance of painted parchment with artists' names. See also Sparrow 1969, 48–88, for a discussion of the distinction between what he terms "internal" and "imposed" inscriptions in painting, esp. p. 50 for mention of artists' signatures in "parchment or *cartellini*" as an example of an "imposed" inscription. (These authors use the term *cartellino*.)

Fig. 16: Detail from fig. 12.

Fig. 17: Detail from fig. 14.

in a particular devotional moment. The two texts in the *cartiglio* would thus seem to present an ephemeral yet eternal 'prayer'. One that exists outside the image: it appears physically attached to it, displayed as a personal testament on the part to the painter as witness to, and maker of, the image: 'I saw-painted the image of St Christopher; I am protected'; at the same time, it is *part of* the image. It should be emphasized, moreover, that as the painter and the saint share the same name, the former surely had a special devotion to St Christopher. Here, we touch upon yet another much broader topic worthy of attention: the maker-'creator's' devotion through the act of (knowingly) painting a talismanic image.[80] The "targa votiva" in the Montemaggiore St Christopher provides a clue to one of the ways in which this could be negotiated: the painter as Ur-devotee (witness), claiming the benefits of the saint's protection through the immediacy of his inscribed name. Thus, these inscriptions might be understood on two levels: as an aphorism to be recited, that gives full power to the act of viewing the image—an admonition made explicit in the text itself, in real time and space in front of the saint, and as a perpetual 'prayer', a record left by its devout maker. Part of the image's efficacy was its ability to shift between these temporalities and to address a diverse range of audiences.

The two inscriptions, the aphorism-'prayer' and the painter's name, would seem to relate also to other traditions: first, small prayers written on parchment or paper and attached to images. Alternatively, linked to these, is the presence of names inscribed near images of St Christopher, as has been documented (as graffiti), for instance, around the north door of the medieval church of St Peter Hungate in Norwich.[81] Second, the combined inscription might relate to the makers of images engaging in

80 For another perspective on signatures in relation to devout artists: Bacci 2000.

81 Champion 2015, 118. Among her several studies on graffiti in medieval murals, see Plesch 2007, 43–44, where she quotes and translates Alphonse Dupront 1987, 403: "[t]o write ones' name somewhere in a sacred space leaves a presence, on that outlasts the brevity of a life, indeed forever". Furthermore, Goffen 2001, 314–315, proposes that painted *cartigli* might reflect labels affixed to images, "inscriptions written on actual parchment labels to identify and describe the subjects represented".

devotion through their craft, exemplified by what was found within a fourteenth-century painted wooden crucifix from the Franciscan Observant church in Siena. After the image was blown to pieces during the bombing of the church in 1944, several pieces of parchment, containing prayers of the artist, were found within the cavities of the sculpture.[82] The 'signed' *cartiglio* in the St Christopher linen would seem to relate to such practices, a private devotional record on behalf of the maker left *within* the image. While the two texts in the Montemaggiore *cartiglio*, the aphorism-'prayer' and the 'signature', each independently links to broader trends, together they relate in unexpected ways to the concept of "visible speech". As in the case of the St Helena banner, here too the inscribed words were intended to engage the spectator and, at least in part, be voiced before the image.

Furthermore, a third inscription in the Montemaggiore St Christopher directly represents *visibile parlare*. In the lower part of the image, between the legs of St Christopher are the words of the saint himself, written in the first person, directly addressing the beholder (Fig. 16):

> Deu[m] grande fero pondus sup[er] humere meo[83]
>
> The great weight of God I bear on my shoulders

The placement of this third text, the saint's words, is striking: it is not positioned near his mouth, where we might expect, but between his legs, at the level of his knees. The fresco of St Christopher at Bominaco presents a remarkable parallel (Fig. 17).[84] In both instances, the location of the text must relate to its visibility, clarifying the importance of *seeing* these words next to the image.

In the two inscriptions related to St Christopher, we find a strong emphasis on viewing and vision in relation to the "form" of the saint, and to his constituent body parts, his "hands", his "shoulders". While, as noted, by the time of the Montemaggiore banner, inscriptions were not unique in relation to representations of St Christopher, the case is significant for its particular combination of texts and their location within the image. It provides evidence for how the cloth painting might have functioned and adds yet another level to our understanding of the link between image and text in relation to the saint's cult. The words were meant not only to be heard, but also to be seen, and through this act, to be read aloud. The saint's speech serves to authenticate his image and the apotropaic aphorism, recited before it, was represented *on its surface*. There is here then a triangulation of meaning brought about through these three texts and their arrangement. A viewer might read and hear the words of the

82 Cooper 2006, 47–50 and 58, note 1.

83 Ricci 1934, 62: "Deus grande fero—pondus sub humere meo".

84 We might note that in the Osservanza Crucifix a parchment with an inscribed pray was found within the knee of Christ. I thank Donal Cooper for calling to my attention to this possible link.

saint, words that do not just describe what is taking place, but activate the ritual that was to follow: one would look up to recite the aphorism-'prayer' and view the image simultaneously, amplified by the inscribed *cartiglio*, 'affixed' to its surface.

The Montemaggiore St Christopher would be the first known image of the saint painted on cloth, and the mobility afforded by this medium is significant in understanding its potential functions. Given the dedication of the church, we might hypothesize that the banner was important to the entire parish community and that it was processed during celebrations related to the saint's feast on 25 July. Additionally, the image could have served itinerant individuals and groups. In medieval times, Montemaggiore was located along a much-travelled road and contained an "ospitale" or hospital, serving travelers and the sick.[85] Thus, the dedication and the saint's image link to wider networks of devotion to St Christopher throughout Europe, where his churches are well documented near both major and remote thoroughfares that served travelers.[86] While the first two lines in the aphorism are formulaic, invoking the saint's protection against "suffering" and "disease", they certainly would have took on a special relevance within the context of the hospital at Montemaggiore. The mobility of the object meant that the image and its inscription could be viewed in multiple settings and brought to those who could not travel, to the infirm and suffering, so that they too might benefit from the saint's protection.

3 *Visibile Parlare*: Sacred Inscriptions, Monumentality, Mobility

Many parallels can be drawn between the banners of St Helena and St Christopher. They are the earliest surviving monumental Bolognese images painted on cloth and each presents an early Christian saint of the fourth and third centuries, respectively, in an 'iconic' moment related to their legends: the discovery of the cross and the carrying of the Christ child. These legends, moreover, trigger an association with touch underscored in the two images and their inscriptions. The hands of St Helena that *found* and *felt* the cross are represented as if they are the font of her inscribed words; the hands of St Christopher that *lifted* and *held* the Christ child grasp his little legs in the image and are referred to in the inscription itself ("manum"). Yet these images and their inscriptions are not only about a past moment from the saints' lives. They contain an aspect of contemporaneity through the placement of a fourteenth-century devotee within the

85 On the location of the site along an important medieval artery, Palmieri 1977, 321–344; for mention of the "ospitale", Bartolotti 1964, 350.

86 For other churches dedicated to the saint in the Bolognese hills and the wider cult in and around Bologna, see Ricci 1930. On the cult in relation to travelers and pilgrims, with special reference to Italy, see the essays in Mozzoni/Paraventi 2000.

work: the *image* of the kneeling nun in the case of St Helena and the *inscribed name* of the painter (with its date) in the case of St Christopher.[87] Image and text, respectively, evoke the presence of an individual in prayer before the saint and anchor both banners within a particular devotional 'moment'. These individuals add a second layer of temporality to the banners, one that continues beyond the images in the performances that took place in front of them. The record left in image and text is active and perpetual: the hymns and prayers continue, the protection of the saint endures.

It has been argued that in both banners the words are performative, that they were meant to be spoken or sung and that they bear a direct relationship to the devotee(s) before the image. There is an important difference, however, in the way in which the words are represented. In the St Helena banner, the text is painted directly on the surface of the scene; whereas in the St Christopher banner it appears within fictive sheets of parchment, extraneous to the image, overlapping its border and calling attention to the illusion it constructs. In both instances, the negation of the surface creates space for performance. The absent viewer is always present through these inscriptions. The images transgress the boundaries of time and the engagement with them could have been at once personal and communal, be it that of the Dominican nuns of Sant'Agnese, or the local community, travelers and the sick at Montemaggiore.

The analysis of the two Bolognese banners opens several new horizons to the study of depicted speech. These two cases offer also a new perspective on the genre of fourteenth-century banners, which are usually studied exclusively from the purview of confraternal activity. In the case of the St Helena banner, it was implicated in the Feast of the Invention and likely displayed at that time in the choir of the church, perhaps moving at various points during the celebration. It likely also participated in internal processions within the church and cloister. It is even possible that representatives of the nuns carried the image outside the convent during other celebrations within the city that required the 'presence' of Sant'Agnese.[88] The St Christopher banner, on the other hand, likely served a broader public, the local community during the feast of the saint, as well as the sick and infirm, both from the area and from abroad. The St Helena banner, moreover, provides new insight into the use of monumental images within an enclosed female monastic community, the St Christopher's banner, to the use of images of its saint within the context of a hospital.

87 In the St Helena banner, perhaps a thirteenth-century individual, should the nun represent Beata Diana d'Andalò.

88 I thank Kristina Krüger for calling my attention to this possibility and for sharing with me her knowledge on the topic. Processions going around the whole town are documented for many places (among others at Cologne, Hildesheim, Autun, Cluny); sometimes, they visited also female convents on their way; for the example of Autun see Autun, Bibl. mun., MS S 181 (ca. 1500). On the organization of the "vita interna" and "vita esterna" of Sant'Agnese, Cambria 1973, 83–94. For a general discussion of Bolognese nunneries in the civic life of the thirteenth and fourteenth centuries, Franks Johnson 2014, 126–168.

What further distinguishes these works from other fourteenth-century cloth banners is their use of inscriptions. These texts moderated viewing experiences, but they were themselves manipulated through the movement of the objects. The inscriptions draw these banners into the debate on *visibile parlare* in fourteenth-century art, and here as well they offer a different perspective on the topic. The intense discussions on depicted speech in the Trecento rightly place attention on the representation of vernacular speech.[89] Yet the banners in Bologna demonstrate how Latin too, through recourse to liturgical celebration and popular aphorisms-prayers, could actively engage its spectators, either groups or individuals, drawing them into the 'dialogue' of the image. Moreover, to the excellent methodological framework set up by Giovanni Pozzi for understanding the representation of *visibile parlare* we might now add the movement of the monumental image.[90] It is the combination of depicted speech, monumentality and mobility present in these two images, which draws them into even broader dialogues within the field of medieval studies.

The performative aspects of written speech in medieval images have long been a topic of study, primarily in relation to small-scale portable works, especially manuscripts. Michael Camille has argued that in the Middle Ages, "reading was a matter of hearing and speaking" and Jeffrey Hamburger notes that books "by their very nature place an emphasis of the performance of the spoken word".[91] The more recent work of Robert Nelson and Nancy Ševčenko has addressed the topic of inscribed speech in monumental Byzantine images, what Ševčenko has termed "written voices".[92] Ševčenko calls attention to the ways that written speech could enhance liturgical celebration. She argues, "[t]he 'performative' aspect of these words is conveyed by inscribing the words directly on the background, rather than displaying them on a book or scroll; in conjunction with the speaking gesture, they indicate that it was the *spoken* word that precipitated the action in question".[93] Yet again, just as in the study of *visibile parlare* in Italian medieval art, in these instances the mobility of the monumental image is not a factor.

How then might the mobility of monumental images with texts offer a new perspective on *sakrale Schrifträume* (sacred textual spaces)? The emphasis in the two fourteenth-century cloth paintings is on the spoken word. The depicted speech emanates from the mouth or from the hands of the figures and is written in the first person; it is even memorialized through the name of the maker. In both banners, the written

89 Ciociola (ed.) 1997; for Bologna, Breveglieri 1997; Collareta 1997. See also note 1 above.
90 Pozzi 1993.
91 Camille 1985, 28; Hamburger 2012, 131.
92 Nelson 2007 and Ševčenko 2015. The recently edited book by Antony Eastmond calls attention to "the power of the non-verbal qualities of the written word", in relation to monumental inscriptions and their ability to engage spectators from a variety of perspectives. Eastmond (ed.) 2015, see especially the introduction, "Viewing Inscriptions", 1–9.
93 Ševčenko 2015, 160.

speech emphasizes the presence of the viewer, that is, in the words, be they hymns or aphorisms, intended to be recited before the images. Thus, the visible speech represented does not present a dialogue between the figures, but an admonition that required participation: a sequence of prayers and, in the case of the St Helena banner, visible song (*visibile cantare*). The fact that these cloth paintings could and surely did move adds not only a new dimension to our understanding of *visibile parlare* in fourteenth-century Italian art, it contributes to the much broader and longer discussion on the use of text and the "spoken word" in medieval images and their performative aspects. Unlike other types of monumental images, through their movement, banners, when carried inside and outside the church, momentarily enlarged the sacred space to areas it normally did not include, providing multiple and shifting contexts for interaction with their imagery. This was accomplished, moreover, by the evocative force and performances these banners induced, that is, by the presence of the written word combined with the recited prayers and hymns, inextricably linked to the sacred images themselves.

Bibliography

Alberzoni, Maria Pia (2010), "Jordon of Saxony and the Monastery of St. Agnese in Bologna", in: *Franciscan Studies* 68, 1–19.

Alessandrini, Ada (1961), "Andalò Diana d'", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, *Ammirato – Arcoleo*, Rome, 48–50.

Arslan, Wart (1937), "Cristoforo da Bologna", in: *Rivista d'arte* 19, 85–114.

Bacci, Michele (2000), "'Firme' di artisti e iscrizioni *pro anima*", in: Maria Monica Donato / Monia Manescalchi (eds.), *Le opere e i nomi, prospettive sulla "firma" medievale*, Pisa, 45–49.

Baert, Barbara (2004), *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, transl. by Lee Preedy (Cultures, Beliefs and Traditions 22), Boston / Leiden.

Baroffio, Giacomo (2008), *Iter Liturgicum Italicum*, online resource: <http://www.hymnos.sardegna.it/iter/dizionario.htm>, click on: c] Repertorium (file pdf) (last accessed May 2018).

Bartolotti, Luigi (1964), *I comuni della provincia di Bologna nella storia e nell'arte*, Bologna.

Baschet, Jérôme (1991), *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*, Paris / Rome.

Bellosi, Luciano (2006), "Intercessione di Cristo e della Vergine", in: Angelo Tartuferi / Daniela Parenti (eds.), *Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, exh. cat., Florence, 161–166, cat. no. 22.

Bolzoni, Lina (2004), *The Web of Images: Vernacular Preaching from its Origins to St. Bernardino of Siena*, transl. by Carole Preston / Lisa Chien, Aldershot.

Bosi, Roberta (2000), "Sulle 'firme' dei pittori bolognesi (XIV–XV secolo)", in: Maria Monica Donato / Monia Manescalchi (eds.), *Le opere e i nomi, prospettive sulla "firma" medievale*, Pisa, 59–69.

Brandi, Cesare (1935), *Mostra della pittura riminese del Trecento*, exh. cat., Rimini.

Breveglieri, Bruno (1997), "Il volgare nelle scritture esposte bolognesi memorie di costruzioni e opere d'arte", in: Claudio Ciociola (ed.), *"Visibile parlare": le scritture esposte nei volgari*

italiani dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26–28 ottobre 1992), Naples, 73–99.

Calindri, Serafino (1782), *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico ec. ec. ec. della Italia*, vol. 4, *Montagna e collina del territorio bolognese*, Bologna.

Cambria, M. Giovanna (1972), *Diana degli Andalò. La figlia prediletta di S. Domenico*, Bologna.

Cambria, M. Giovanna (1973), *Il monastero domenicano di S. Agnese in Bologna: storia e documenti*, Bologna.

Camille, Michael (1985), "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", in: *Art History* 8, 26–49.

Campbell, C. Jean (1998), "The Lady in the Council Chamber: Diplomacy and Poetry in Simone Martini's Maestà", in: *Word & Image* 14, 371–386.

Campbell, C. Jean (2009), "Simone Martini, Petrarch, and the Vernacular Poetics of Early Renaissance Art", in: *Studies in the History of Art* 74 (Symposium Papers LI, CASVA, Washington DC: *Dialogues in Art and History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*), 206–221.

Cannon, Joanna (2010), "Kissing the Virgin's Foot: *Adoratio* before the Madonna and Child Enacted, Depicted, Imagined, in: *Studies in Iconography* 31, 1–50.

Cappelli, Adriano (1982), *The Elements of Abbreviation in Medieval Latin Paleography*, transl. by David Heimann / Richard Kay, Lawrence, KS.

Champion, Matthew (2015), *Medieval Graffiti: The Lost Voices of England's Churches*, London.

Ciociola, Claudio (ed.) (1997), *"Visibile parlare": le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26–28 ottobre 1992), Naples.

Collareta, Marco (1997), "Visibile parlare", in: *Prospettiva* 86, 102–104.

Cooper, Donal (2006), "Projecting Presence: The Monumental Cross in the Italian Church Interior", in: Robert Maniura / Rupert Shepherd (eds.), *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Burlington, 47–69.

Cottino, Alberto (1993), "An Unpublished Painting by Pietro di Giovanni Lianori", in: *The Burlington Magazine* 135, 623–625.

D'Amico, Rosalba (1986), "Una tela del Trecento sulla collina bolognese: il San Cristoforo di Monte Maggiore", in: *Strenna storica bolognese* 36, 175–185.

D'Amico, Rosalba (1987), "Sant'Elena adora la croce e una monaca committente", in: Carla Bernardini et al., (eds.), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale delle opere esposte*, Bologna, 29, no. 43.

D'Amico, Rosalba (1988), "Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400: note su una tipologia artistica", in: *Strenna storica bolognese* 38, 139–151.

D'Amico, Rosalba (1992), "Bologna 1370–1390: cenni sulla pittura tra Vitale e il tardogotico", in: Franco Faranda (ed.), *Iacopo Roseto e il suo tempo: il restauro del reliquario di San Petronio*, Bologna, 27–56.

D'Amico, Rosalba /Tarozzi, Camillo (2008), "Cenni sulle tele dipinte a tempera in Emilia e Romagna tra Medioevo e primo Rinascimento", in: *Arte Lombarda*, n. s. 153 (Atti Convegno: TELA PICTA: Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive), 42–54.

Dante (1972), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, with translation and comment by John D. Sinclair, vol. 2, *Purgatorio*, New York.

Decker, John R. (2012), "'Practical Devotion': Apotropaism and the Protection of the Soul", in: Celeste Brusati / Karly A. E. Enenkel / Walter Melion (eds.), *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400–1700* (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 20), Leiden, 357–383.

Dehmer, Andreas (2004), *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, I Mandorli 4), Berlin.

Della Valle, Mauro (2006), "Osservazione sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo", in: *ACME* [*Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*] 59:3, 101–158.

Del Monaco, Gianluca (2012), "Simone di Filippo", in: Daniele Benati / Massimo Medica (eds.), *Simone & Jacopo: due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, exh. cat., Bologna, 2012, Ferrara, 40–41.

Del Monaco, Gianluca (2018), *Simone di Filippo detto "dei Crocifissi": pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padua.

Dempsey, Charles (2009), "The Importance of Vernacular Style in Renaissance Art: The Invention of Simone Martini's *Maestà* in the Palazzo Communale in Siena", in: *Studies in the History of Art* 74 (Symposium Papers LI, CASVA, Washington DC: *Dialogues in Art and History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*), 188–205.

Donato, Maria Monica (1997), "Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento", in: Claudio Ciociola (ed.), *"Visibile parlare": le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26–28 ottobre 1992), Naples, 341–396.

Donato, Maria Monica (2004), "Simone Martini: un pittore 'in paradiso', fra potenti e poeti", in: Enrico Castelnuovo / Michele Bacci (eds.), *Artifex bonus: il mondo delll'artista medievale*, Rome, 157–167.

Donato, Maria Monica (ed.) (2006), *Dante e le arti visive*, Milan.

Drijvers, Jan Willem (1992), *Helena Augusta: The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross* (Brill's Studies in Intellectual History 27), Leiden.

Dupront, Alphonse (1987), *Du sacré: croisades et pèlerinages, images et langages*, Paris.

Eastmond, Antony (ed.) (2015), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, New York.

Favreau, Robert (1995), "L'inscription de saint Christophe a Pernes-les-Fontaines: un apport à l'histoire du sentiment religieux", in: *Études d'épigraphie médiévale* (Recueil d'articles de Robert Favreau rassemblés à l'occasion de son départ à la retraite), vol. 1, Limoges, 74–81 (first published in 1978 in *Bulletin archéologique du C. T. H. S.*, n. s., fasc. 12–13, 33–39).

Fernández Nieto, Francisco Javier (2010), "A Visigothic Charm from Asturias and the Classical Tradition of Phylacteries Against Hail", in: Richard L. Gordon / Francisco Marco Simón (eds.), *Magical Practice in the Latin West* (Religions in the Graeco-Roman World 168), Leiden / Boston, 551–599.

Ferretti, Massimo (2010), "Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento Bologna", in: Massimo Medica (ed.), *Giotto e Bologna*, Cinisello Balsamo, 51–77.

Filippini, Francesco (1916), "Gli affreschi della Cappella Bolognini in San Petronio", in: *Bollettino d'arte* 10, 193–214.

Filippini, Francesco / Zucchini, Guido (1947), *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Florence.

Franks Johnson, Sherri (2014), *Monastic Women and Religious Orders in Late Medieval Bologna*, Cambridge / New York.

Georges, Norbert (1933), *Blessed Diana and Blessed Jordan of the Order of Preachers. The Story of a Holy Friendship and a Successful Spiritual Direction*, Somerset (OH).

Ghelfi, Barbara (2014), "Incoronazione della Vergine", in: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, exh. cat. Florence, 186–187, cat. no. 13.

Gibbs, Robert (2003), "The Signatures of Bolognese Painters from 1250 to 1400", in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 16, 321–335.

Goffen, Rona (2001), “Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art”, in: *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 32, 303–370.

Giorgi, Silvia (2004), “Maestro dei Crocefissi Francescani, Jacopo di Paolo”, in: Jadranka Bentini / Gian Piero Cammarota / Daniela Scaglietti Kelescian (eds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale*, vol. 1, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Bologna, pp. 41–44, cat. no. 2.

Gregoire, Reginald (2000), “San Cristoforo tra religiosità popolare e testimonianze di fede”, in: Loretta Mozzoni / Marta Paraventi (eds.), *In viaggio con san Cristoforo: pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, exh. cat. Jesi, Florence, 47–51.

Hamburger, Jeffrey (2012), “Visible Speech: Imagining Scripture in the Prayer Book of Ursula Begerin and the Medieval Tradition of Word Illustration”, in: Stephen Mossman / Nigel F. Palmer / Felix Heinzer (eds.), *Schreiben und Lesen in der Stadt: Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg*, Berlin / Boston, 117–166.

Herzman, Ronald B. (1999), “‘Visibile parlare’: Dante’s ‘Purgatorio’ 10 and Luca Signorelli’s San Brizio Frescoes”, in: *Studies in Iconography* 20, 155–183.

Homza, Martin (2009), “The Role of the *Imitatio Helenae* in the Hagiography of Female Rulers Until the Late Thirteenth Centuries”, in: БЪЛГАРИЯ, БЪЛГАРИТЕ И. ЕВРОПА – МИТ, ИСТОРИЯ, СЪВРЕМИЕ (*Balgaria, Balgarite i Evropa – mit, istoria, savremie*), Veliko Tarnovo, 128–158.

Homza, Martin (2017), *Mulieres suadentes – Persuasive Women: Female Royal Saints in Medieval East Central and Eastern Europe*, Leiden.

Jacobus de Voragine (1846), *Jacobi a Voragine. Legenda aurea: vulgo historia Lombardica dicta, ad optimorum librorum fidem*, Johann Georg Theodor Graesse (ed.), Dresden / Leipzig.

Jacobus de Voragine (1995), *Jacopo de Voragine, The Golden Legend: Readings on the Saints*, transl. by William Granger Ryan, 2 vols., Princeton (4th printing).

Lippini, Pietro (2000), “Domenicane (monache e suore)”, in: Giancarlo Rocca (ed.), *La sostanza dell’effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, exh. cat., Rome, 313–317, cat. no. 73.

Lodi, Enzo (1994), *I santi della Chiesa bolognese nella liturgia e pietà popolare*, 2nd ed., Bologna.

Lollini, Fabrizio (2004a), “Simone di Filippo, Sant’Elena”, in: Jadranka Bentini / Gian Piero Cammarota / Daniela Scaglietti Kelescian (eds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale*, vol. 1, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Bologna, 142–144, cat. no. 39.

Lollini, Fabrizio (2004b), “Simone di Filippo, Sant’Antonio Abate”, in: Jadranka Bentini / Gian Piero Cammarota / Daniela Scaglietti Kelescian (eds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale*, vol. 1, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Bologna, 140–141, cat. no. 38a–b.

Lollini, Fabrizio (2017), “‘Chi te po rafigurare’: immagini e scritte”, in: *Engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale* 150, October (online journal: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3275>).

McNamara, Jo Ann (1996), “*Imitatio Helenae*: Sainthood as an Attribute of Queenship”, in: Sandro Sticca (ed.), *Saints: Studies in Hagiography* (Medieval & Renaissance Texts & Studies 141), Binghamton (NY), 51–80.

McGregor, James H. (2003), “Reappraising Ekphrasis in *Purgatorio* 10”, in: *Dante Studies* 121, 25–41.

Melloni, Giavambattista (1773), “Atti, o memorie della B. Diana d’Andalò Vergine dell’ordine de’ predicatori, e fondatrice del monastero di S. Agnese di Bologna”, in: *Atti, o memorie degli uomini illustri in santità nati, o morti in Bologna*, vol. 1, Bologna, 194–255 and 363–388.

Mozzoni, Loretta / Paraventi, Marta (eds.) (2000), *In viaggio con san Cristoforo: pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, exh. cat. Jesi, Florence.

Mone, Franz Joseph (ed.) (1964), *Lateinische Hymnen des Mittelalters: Aus Handschriften Herausgegeben und Erklärt*, 3 vols., Aalen.

Nelson, Robert (2007), “Image and Inscription: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion”, in: Liz James (ed.), *Art and Text Culture in Byzantine Culture*, Cambridge, 100–119.

Palmieri, Arturo (1977), *La montagna bolognese nel Medio Evo*, Bologna (reprint, Bologna 1929).

Parker, Deborah (ed.) (1998), *Visibile parlare: Dante and the Art of the Italian Renaissance*, special issue of *Lectura Dantis* 22–23.

Plesch, Véronique (2007), "Using or Abusing? On the Significance of Graffiti on Religious Wall Paintings", in: Luís Afonso / Vítor Serrão, *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Newcastle, 42–68.

Pozzi, Giovanni (1993), "Dall'orlo del 'visibile parlare'", in: *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan, 439–464.

Réau, Louis (1958), *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, vol. 1, *A–F*, Paris.

Ricci, Corrado (1930), "San Cristoforo a Bologna", in: *Strenna storica bolognese* 3, 25–29.

Ricci, Giulio (1934), "Da S. Egidio di Stiore a S. Cristoforo di Montemaggiore", in: *Il Comune di Bologna. Rivista mensile municipale*, 12 (9), 56–63.

Richardson, Jessica N. (2011), "The Brotherhood of Saint Leonard and Saint Francis: Banners, Sacred Topography and Confraternal Identity in Assisi", in: *Art History* 34, 884–913.

Rigaux, Dominique (1987), "Usages apotropaïques de la fresque dans l'Italie du Nord au XVe siècle", in: F. Boespflug / N. Lossky, *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 317–331.

Rigaux, Dominique (1994), "Cristoforo da Bologna, il Vecchio", in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, *Città – Erevan*, Rome, 521–522.

Rigaux, Dominique (1996), "Une image pour la route: L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe–XVe siècle)", in: *Voyages et voyageurs au Moyen âge: XXVIe Congrès de la SHMES (Limoges-Aubazine, mai 1995)* (Série histoire ancienne et médiévale / Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public 39) Paris, 235–266.

Roncelli, Angelita (2009), "Domenico, Diana, Giordano: la nascita del monastero di Sant'Agnese in Bologna", in: Gabriella Zarri / Gianni Festa (eds.), *Il velo, la penna e la parola. Le domenicane: storia, istituzioni e scritture*, Florence, 71–91.

Roncroffi, Stefania (2009), Psallite sapienter: *codici musicali delle domenicane bolognesi* (Historiae Musicale Cultores CXVIII), Florence.

Roncroffi, Stefania (2011a), "Il monastero di Santa Maria Maddalena di Val di Pietra: cenni storici e caratteri peculiari", in: Massimo Medica (ed.), *Un Libro per le Domenicane: il restauro del Collettario duecenteso (ms. 612) del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna, 35–43.

Roncroffi, Stefania (2011b), "Musica e liturgia nelle comunità femminili medievali: il monastero di Santa Maria Maddalena di Val di Pietra", in: Massimo Medica (ed.), *Un Libro per le Domenicane: il restauro del Collettario duecentesco (ms. 612) del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna, 99–109.

Rosenfeld, Hans-Friedrich (1937), *Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende: Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters* (Acta Academiae Aboensis, Humaniora X, 3), Leipzig.

Ruini, Cesarino (2010), "Un'antica versione dello *Stabat Mater* in un Graduale delle domenicane bolognesi", in: *Philomusica* 9, 213–233.

Sandberg Vavalà, Evelyn (1929), "Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi", in: *Rivista d'arte* 11, 449–480.

Santi, Francesco (1976), *Gonfaloni umbri del Rinascimento*, Perugia.

Schlosser, Julius von (1938), "Poesia e arte figurativa nel Trecento", in: *Critica d'arte* 3, 81–90.

Schmidt, Victor (2005), *Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400*, Florence.

Servières, Georges (1921), "La légende de saint Christophe dans l'art", in: *Gazette des Beaux-Arts* 63, 23–40.

Ševčenko, Nancy (2015), "Written Voices: The Spoken Word in Middle Byzantine Monumental Painting", in: Susan Boynton / Diane Reilly (eds.), *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound* (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages 9), Turnhout, 153–165.

Sparrow, John (1969), *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art* (The Sandars Lectures for 1964), Cambridge.
Szövérffy, Joseph (1966), "'Crux Fidelis …': Prolegomena to a History of the Holy Cross Hymns, in: *Taditio* 22, 1–41.
Szövérffy, Joseph (1976), *Hymns of the Holy Cross, an annotated edition with introduction*, Leiden.
Tarr, Robert (1997), "'Visibile Parlare': The Spoken Work in Fourteenth-Century Central Italian Painting", in: *Word & Image* 13, 223–244.
Tongeren, Louis van (2000), *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Medieval Liturgy*, Leuven.
Tugwell, Simon (ed.) (1982), *Early Dominican: Selected Writings*, Mahwah (NJ).
Vasari, Giorgio (1558), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, 3 vols., Florence.
Vasari, Giorgio (1996), *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, transl. by Gaston Du C. De Vere, with and introduction and notes by David Ekserdjian, 2 vols., London.
Verdon, Timothy (2000), "The *Intercession of Christ and the Virgin* from Florence Cathedral: Iconographic and Ecclesiological Significance", in: Caroline Villers (ed.), *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 43–54.
Villers, Caroline (1995), "Paintings on Canvas in Fourteenth-Century Italy", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, 338–358.
Warr, Cordelia (1999), "Religious Dress in Italy in the Late Middle Ages", in: Amy de la Haye / Elizabeth Wilson (eds.), *Defining Dress: Dress as Object, Meaning and Identity*, Manchester, 79–92.
Watts, Barbara (1996), "Artistic Competition, Hubris, and Humility: Sandro Botticelli's Response to 'Visibile Parlare'", in: *Dante Studies* 114, 41–78.
Wood, Christopher (2011), "The Votive Scenario", in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 59/60 206–227.
Wordsworth, John (1903), *The "Te Deum," Its Structure and Meaning, and its Musical Setting and Rendering, together with a revised Latin text, notes and translation*, 2nd ed., London.
Zagnoni, Renzo (2009), "Pievi montane", in: Lorenzo Paolini (ed.), *Le pievi medievali bolognesi (secoli VIII–XV): storia e arte*, Bologna, 323–482.
Zarri, Gabriella (1973), "I monasteri femminili a Bologna tra il XIII e il XVII secolo", in: *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province di Romagna* 24, 133–224.
Zeri, Federico (1976), *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, vol. 1, Baltimore.

Photo Credits

Fig. 1, 17: Jessica N. Richardson.
Fig. 2, 6, 7, 11: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Polo Museale dell'Emilia Romagna, Pincoteca Nazionale.
Fig. 3, 8: Metropolitan Museum of Art.
Fig. 4: Victoria and Albert Museum, London.
Fig. 5: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Fig. 9: Bologna, Museo Civico Medievale.
Fig. 10: Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Archivi Alinari, Firenze.
Fig. 12, 13, 16: Michele Luigi Vescovi.
Fig. 14: Pavla Langer.
Fig. 15: Musée des Beaux-Arts, Palais Carnolès.

Notes on Contributors

Tina Bawden
is research assistant at the Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin. Formerly a postdoctoral fellow at the Excellence Cluster TOPOI and the Dahlem International Network PostDocs, she has been working on a project which analyses the construction of space in and through illuminated manuscripts of the Anglo-Saxon and Carolingian traditions since 2012. As well as early medieval manuscript illumination, her research interests include medieval portal sculpture, early medieval stonework on the British Isles, theories of pictorial narrative, and the art of the late medieval English parish church. She is the author of *Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort* (2014), a book on liminal motifs in medieval art and the design of portals and other areas of transition based on her PhD-thesis (Justus-Liebig-Universität Gießen, 2010).

Tobias Frese
studied art history, history, theology and philosophy in Bamberg and Frankfurt am Main. His dissertation was on *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*. From 2007–2008, he was a research assistant at the Institute of Art History at the Goethe University Frankfurt am Main in the DFG-project "Fühlen und Erkennen. Kognitive Funktionen der Darstellung von Emotionen im Mittelalter". Since 2008, he is a lecturer for medieval art history at the Institute for European Art History, Heidelberg. He is leading the sub-project A05 "Script and Characters on and in the Medieval Artwork" in the CRC 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University since 2011.

Elisa Pallottini
is a postdoctoral researcher at the Catholic University of Louvain (UCL), affiliated with Utrecht University. She received her PhD in Greek and Latin Palaeography from 'La Sapienza' University of Rome in 2012. Her thesis on the analysis and edition of a corpus of medieval inscriptions from Viterbo province (Latium) is going to be published in the series "Inscriptiones Medii Aevi Italiae (VI–XII sec.)". She held a scholarship from 'La Sapienza' University of Rome to pursue her research on medieval inscriptions at the Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale of the University of Poitiers (2012–2013). From 2014–2017, she worked at Utrecht University as the postdoc member of the NWO VIDI-Project "Mind over Matter. Debates About Relics as Sacred Objects (c. 350–c. 1150)". She currently works on her own research project, which is financed by the UCL and co-financed by the European Commission (Marie Curie Actions), on the relationship between graphic practices and practices of the cult and devotion in western medieval Europe. Her research touches on the fields of material culture, religious studies and written culture studies, and focuses primarily on inscriptions connected to the material culture of the veneration of saints and relics in the western medieval world.

Marcello Angheben
is 'maître de conférences habilité à diriger des recherches' at the University of Poitiers and a member of the Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. His research deals mainly with the art of the XIth–XIIIth centuries and more particularly on iconography. He wrote two books on Romanesque sculpture in Burgundy, the first one relating to the capitals, and the second one, which will be published in 2019, relating to the portals: *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Brepols, 2003 (PhD Thesis); *Les portails romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*. He also wrote two books on the Last Judgment: *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Cerf, 2007 (with Valentino Pace); and *D'un jugement à l'autre. La représentation du juge-*

ment immédiat dans les Jugements derniers français: 1100–1250, Brepols, 2013 (habilitation thesis). His current works involve the decoration of sanctuaries and their relation with liturgy and devotion. Also, he is preparing a collective book about the painting of the nave of Saint-Savin-sur-Gartempe.

Kristina Krüger
is an art historian specialized in medieval art and architecture and currently holds a resesarch position in the sub-project "Script and Characters on and in the Medieval Artwork" at the CRC 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University. Her main research areas are the relations between architecture and liturgy, monastic architecture, and the liturgical furnishings of the sacred space (churches and private chapels) and their inscriptions. Among her publications are *Die Romanischen Westbauten in Burgund – und Cluny* (2003), "Antikenrezeption im mittelalterlichen Sakralbau des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich", in: *Der Dom zu Speyer: Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus* (2013) and "L'image et les mots – réflexions sur la présence ou l'absence d'inscriptions aux portails romans sculptés", in: *La mémoire des pierres. Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin* (2016).

Michele Luigi Vescovi
(PhD, Università di Parma, 2008) is senior lecturer in medieval art and history in the School of History and Heritage at the University of Lincoln. His research focuses on the geography of art, monastic networks, and the interaction between liturgical performances and monumental portals. His work has appeared in international journals, such as "Arte Medievale", "Bulletin Monumental", and "Gesta", as well as in many edited volumes and in a monograph (*Monferrato Medievale*, 2012). His current research project explores how the invisible presence of the bodies of saints was made visibly manifest through architecture and images.

Stefan Trinks
is 'Privatdozent' at Humboldt University, Berlin, and studied art history, history, and classical and medieval archeology in Bamberg and Berlin. He received his PhD in 2010 in Berlin (*Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhunder: Jaca – León – Santiago*), and his habilitation in art history (*Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe – Ikonologie belebter Textilien in mittelalterlicher und zeitgenössischer Kunst*). From 2007–2012, he was a research assistant at the chair for Modern and Contemporary Art History at Humboldt University Berlin. From 2012–2016, he was head of the project "Curiositas und Continuatio. Neugier auf die zeitgenössische Antike. Das Paradigma Nordspaniens vom 9. bis zum 12. Jahrhundert" at the CRC 644 "Transformationen der Antike". In the summer term of 2017, he held the interim professorship for Theory and History of Form at the Humboldt University Berlin.

Wilfried E. Keil
studied film and TV business administration in Dortmund, and art history, philosophy and classical archaeology in Munich before receiving his PhD in 2011 at the Ruprecht-Karls-University Heidelberg with a thesis on Romanesque beast-columns (*Romanische Bestiensäulen*, Berlin 2018). He has participated in several research initiatives concerned with building archaeology (especially at the cathedral of Worms and St Johannis in Mainz), inventory and excavations at the Institute for European Art History at Heidelberg University. He works as a postdoctoral researcher in the sub-project A05 "Script and Characters on and in the Medieval Artwork" at the CRC 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University since Junly 2011. His research interests are medieval architecture and sculpture, Renaissance sculpture, animal iconography, inscriptions, photography and film.

Stefano Riccioni
is associate professor in history of medieval art at University of Venice, Ca' Foscari. He studied at the Universities of Florence (MA) and of Rome 'La Sapienza', where he obtained his PhD in art history with a thesis on *Text and Image in Gregorian Rome (11th–12th cent.)*. Riccioni was a fellow at the Ecole Française de Rome, at the Pontifical Institute of Medieval Studies of Toronto, where he was awarded with the Licence in Medieval Studies, and at The Getty Foundation of Los Angeles. He was also a researcher at the Scuola Normale Superiore of Pisa. Riccioni's research includes the relationship between text and image in visual art; monumental bestiary; iconography and iconology; mediterranean art and Western Europe. He has published *Il Mosaico di S. Clemente a Roma. "Exemplum" della Chiesa riformata* (Spoleto 2006); *Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi* (Scuola Normale Superiore di Pisa, 2013, with M. M. Donato, M. Tomasi). Riccioni also edited *Rome Re-imagined: Twelfth-Century Jews, Christians and Muslims Encounter the Eternal City* (Brill Publishers, 2011, with L. I. Hamilton) and *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti* ("Venezia Arti", 26, 2017, with G. M. Fara, N. Stringa).

Matthias Untermann
studied art history, classical archeology, and medieval history in Köln and Zürich. He received his PhD in 1984 in Köln. He was trained in medieval archeology on excavations in Lübeck, Reichenau and Villingen. From 1985–1999, he was a research assistant at the Landesdenkmalamt Baden-Württemberg in Stuttgart and Freiburg in the division of Archeology of the Middle Ages and Building Research. The focus of his research was on buildings of monastic communities and city archeology. In 1998, he received his habilitation in art history and archeology of the middle ages at Freiburg University (*Forma Ordinis – Studien zur Baukunst der Zisterzienser im Mittelalter*). He is professor (C3) for Medieval Art History at Heidelberg University since 2000 and co-leader of the sub-project A05 "Script and Characters on and in the Medieval Artwork" in the CRC 933 "Material Text Cultures" at Heidelberg University since 2011.

Wolfgang Christian Schneider
studied history, German, philosophy, art history, and classical archeology at the universities of Stuttgart and Tübingen. He received his PhD in 1982 (*Ruhm, Heilsgeschehen, Dialektik. Drei kognitive Ordnungen in Geschichtsschreibung und Buchmalerei der Ottonenzeit*) and his habilitation in 1993 (*Vom Handeln der Römer. Kommunikation und Interaktion der politischen Führungsschicht vor Ausbruch des Bürgerkriegs im Briefwechsel mit Cicero*). In 2007, he was a fellow at the Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts in Brussels. He is a professor for Philosophy, History of Ideas and Culture at the Cusanus Hochschule (Bernkastel-Kues), and a senior professor at Hildesheim University. He is managing editor of "Coincidentia. Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte".

Stefania Gerevini
Stefania Gerevini received her PhD from the Courtauld Institute of Art in London. She currently serves as assistant professor of medieval art history at Bocconi University in Milan, and is a research fellow of the British School at Rome. Prior to joining Bocconi, she held the positions of research fellow at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; lecturer in the history of Byzantine art at the Courtauld Institute of Art; and assistant director at The British School at Rome. Her research and recent publications attend to two main issues: the relationship between visual regimes and scientific knowledge, with emphasis on the conceptualizations and artistic applications of light and optics in the later middle ages; and the nexus between arts and politics, with particular focus on artistic interactions, political strife and public memory in Venice, Genoa, and the eastern Mediterranean.

Jessica N. Richardson
received her PhD in history of art at the Courtauld Institute in 2007. She has been a research associate at the Center for Advanced Study in the Visual Arts, the National Gallery of Art, Washington DC, and Ahmanson Fellow at Villa I Tatti / The Harvard University for Italian Renaissance Studies in Florence. Her publications and current research interests lie at the crossroads between medieval and Renaissance visual culture, with a particular emphasis on the dynamic nature of images, in their agency across time, in their site specificity, in their mobility and in the interactions between different media. Her work has been published in leading journals, including "Art History" and "Gesta", and she co-edited *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy* (Brepols 2015). She is completing a monograph on the pre-history of miraculous images in Bologna, ca. 1200 to 1650, and working on a second project that considers images created from holy materials. She is currently research assistant to Prof. Dr. Gerhard Wolf at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institute.

Index

Aachen, Pfalzkapelle (shrine of Charlesmagne) 13, 103, 249
Abondance, Abtei Sainte-Marie 188
Aldersbach 94, 96
Alger of Liège 90
Alberti, Leon Battista 276, 278
Albertolli und Franchino, Architekten 190
Alfanus (chamberlain) 221
Altar 2, 4f., 49, 67, 71, 73f., 77–81, 85, 87–92, 94, 96, 100f., 103f., 109f., 113, 117–119, 122–124, 127–131, 137, 141, 150–159, 177–179, 218f., 221, 228, 230, 233, 272f., 275, 278, 311, 323, 326, 334, 339, 341, 354, 369
– Altarpiece 87–89, 92, 101, 104, 339, 341, 360
– Altarraum s. sanctuary
– Tragaltar / portable altar 71, 74, 77–79, 81, 90, 94, 100, 103
Altes Testament
– Stammväter 306, 319
– Propheten 2, 5–7, 125, 194–204, 212, 245f., 304–306, 308f., 312, 314–317
– Könige 200
– König von Assur 302f., 307f., 313–317, 319
– Makkabäer 317
– Abel 100
– Melchizedek 90, 94, 100
– Moses 50, 91, 103, 170, 202f., 316
Amay 85, 97f., 104
Andacht / meditation 16, 211, 326, 364, 367
Angel s. Engel
Antependium 85, 92, 94, 98
Antike / Antiquity 11, 44, 125, 167, 170, 172, 174–176, 180, 188, 193, 212, 221f., 232, 235, 239, 245f., 249–251, 265, 280, 282, 287f., 292–294, 317
– Christian Antiquity 239
– Influence of 326
– Reuse of material 68, 154, 218–220, 235
– *Spolia* 6, 68, 146, 232, 235, 239
Aosta
– Dom 188f.
– SS. Pietro ed Orso 5, 187–289, 191f., 196, 198–200, 202, 205–208, 210–213
Aosta, Bischöfe
– Aribert 188f. ,207f.
– Arnulf von Avise 188f., 206–208
– Oger Moriset 190
– Ploceano 205
Aosta, Prioren von SS. Pietro ed Orso
– Arnulf von Avise 188f., 206–208
– Jean de Champvillar 189
Apostel / apostle 30, 33f., 47, 58, 71, 73f., 78, 91, 96, 101, 104, 113, 120, 125f., 139, 146, 154, 158, 170, 177, 179, 207, 208, 234, 246, 254, 291, 299, 317
Apotropeion 179f.
Arhardt, Johann Jacob 275f.
Arles, Saint-Trophime 189
Assisi, San Francesco 251
Atella 143
Atrium s. Vorhof
Auferstehung / resurrection 4, 37, 39, 87–89, 91, 97–99, 125, 245f., 276, 278
Augsburg 90, 94, 103
Augustinus 189, 207
– Augustinerchorherren 169f., 181, 183, 188f., 194, 207–210
– Augustinusregel 189, 193f., 204, 206f., 209
Avignon, Kathedrale 189
Aymavilles 190
Bamberg, Domschatz 37, 71
Baltimore 82, 94, 96, 373
Barberini, Francesco
– Barberini-Sammlung 300
– Barberini-Nachzeichnungen 304, 306, 315
– Barberini-Zeichner 305
Bayeux, cathedral 103
Beda / Bede 126–128, 132
Benevento, cathedral 234
Bertha, Äbtissin von St. Nikomedes in Borghorst 67, 69f., 73, 76, 80
Bleisiegel 172–174
Bologna
– Sant'Agnese 7, 355, 357–360, 364–367, 379
– Sant'Elena 357f.
– San Francesco 367
– Santa Maria Maddalena di Val di Pietra 358f., 364f., 367
Bominaco, San Pellegrino 369, 372, 373
Boncompagni, Giacomo (cardinal) 371
Book of Kells 13, 16, 31
Borghorst, St. Nikomedes 63–65
Bovara, San Pietro 260, 264f., 281

https://doi.org/10.1515/9783110629156-016

Bronze 115f., 118–120, 122, 127, 129–132, 139
Bronze artefacts 129f., 132
Brun, Isaac (Stecher) 272f.
Bruno of Segni 225
Buchstabe s. Letter
Canon missae s. Messkanon
Cardinal presbyters
– Anastasius 220
– Benedict 226f.
– Giovanni dei Conti di Sutri 237
– Stephanus de Conti 287
Cave 230
Cave Canem 176, 179
Châlons-en-Champagne, cathedral 96f., 100f.
Charles the Bald 13, 90, 92, 94
Chartres, cathedral 99
Chorschranke / choir screen (*cancelli*) 14, 120f., 130, 141, 280
Chios 7, 323f., 336
Chrismon 5, 170, 172–177, 179–183
Cimabue 251, 353
Cividale del Friuli 92
Civita Castellana, Dom 266–269, 280
Clement III. (Antipope) 230–232
Column s. Säule
Commemoration s. Totengedenken
Conques, lantern of Begon 103
Corvey 133, 246, 249
Cosmati 230, 232
Cristoforo da Bologna 370f., 374
Cross reliquary s. Kreuzreliquiar
Crucifixion s. Kreuzigung
Deutz, St Heribert 94, 103
Diana d'Andalò, Stifterin von / foundress of Sant'Agnese in Bologna 355, 359f., 379
Drache / dragon 85, 98f., 102, 297f., 321
Duccio di Buonisegna 367f.
Dutuit Collection 88, 92, 98
Eclissi, Antonio (Zeichner) 296f., 300–306, 309–313, 315–319
Empoli, Sant'Andrea 256f., 259
Engel / angel 33, 37f., 42, 46f., 49, 58, 60, 69f., 73f., 77, 81, 88, 90, 92, 94–96, 99f., 103f., 113, 116, 122, 128, 130, 154, 158, 167f., 179, 245, 268, 275f., 278, 299, 352, 357
Essen, Frauenstift / collegiate church 67, 133, 154–156
Eucharistie / eucharist 4f., 39, 49, 58, 60, 88–90, 92, 94, 96–98, 100f., 128, 131, 174
Eusebius of Caesarea 12f.
Evangelisten 12f., 29–34, 90, 99, 139, 146, 157, 227, 251, 254, 309
Evangelistensymbole 39, 41
Exegese / exegesis 5, 14, 30, 50, 60, 75, 77, 126, 128f., 132f.
Flavius Josephus / Josephus Flavius 127
Florennes 94, 100
Florenz
– Dom / cathedral 352f., 363
– Santa Maria Novella 270f., 276, 278
– San Pancrazio 276f., 279
Foligno, Dom San Feliciano 260–263, 281
Francesco da Volterra 222
Friedrich II. (Kaiser) 315, 320f.
Fulda 154, 281
Galliano, San Vincenzo 150, 152
Gandersheim, ehem. Stiftskirche 78
García, Bischof von Jaca 181
Gazzo Veronese, Santa Maria 151
Genua / Genoa 326, 332f., 336
Genealogy of Christ 17, 21, 28, 32, 34
Geometry 13, 30, 32, 34, 228, 357
Giant Bibles 218, 232, 236
Giotto di Bondone 351, 353
Gisulf (prince of Salerno) 145f.
Grab / tomb 92, 109, 109f., 119–125, 137, 146, 149f., 152f., 157–161, 169f., 174, 187, 230, 249, 250, 334–336, 338, 345
Grab Christi 38, 44, 46–49, 58, 60, 92, 278
– Heiliges Grab 37f., 48, 56, 276, 278
– Leeres Grab 37, 43f., 46, 265, 276, 278
– Ostergrab 49, 58
Grabbau 38, 46, 48, 276
– Monument 38, 48, 60, 77, 146, 194, 217, 234–236, 239, 249, 265, 276, 278, 280
– Mausoleum 44, 48, 58, 60
Grabplatte 187
Grabstein 4
Gregor der Große / Gregory the Great 148, 250, 265
"Gregorian" Reform / Church Reform 6, 217f., 227, 231, 235, 239
Grottaferrata 230
Grundstein / foundation stone 109, 113, 120, 126, 159
Guennol Collection 92, 95f., 101
Heinrich II. (Kaiser) 37–39, 44, 48f., 60, 175
Helena 295–298, 354–369, 377–379, 381
Heriger of Lobbes 90

Hermann II., Erzbischof von Köln / Herimannus, archbishop of Cologne 67, 156
Hieronymus s. Jerome
Hildesheim
– Dom / cathedral 109, 115f., 119, 124, 129f.
– Heiligkreuzkapelle / chapel of the Holy Cross 109f., 113
– Lambertikirche / St Lambert's church 110
– St. Michael / St Michael's church 5, 109–113, 116, 118–126, 128–133, 159
Hildesheim, Äbte von St. Michael / abbots of St Michael's
– Adelbert 110
– Conrad 123
– Johann Jacke 119
– Segebert 123
Hildesheim, bishops
– Bernward 109–113, 115–126, 128–130, 133
– Godehard 110, 116
– Thietmar 110
Honorius Augustodunensis 96f., 212
Huy (shrine of Notre-Dame) 103
Imago clipeata 230
Intercessory prayer s. Totengedenken
Inschrift (Grab-, Fassaden-, Fries-, Monumental-, Portal-) 165, 168–170, 173f., 176, 179–183, 187–189, 191–201, 203–205, 207–210, 245f., 248263, 265, 267273, 275f., 278, 280–282, 287f., 296, 300f., 304, 306f., 309–311, 318
Interlace s. Ornament
Ix 92
Jaca, Kathedrale San Pedro 5, 165–167, 170, 176, 179–183
Jerusalem, Himmlisches / Heavenly Jerusalem 4f., 73, 75, 78, 105, 183
– Holy City 75, 78
– Kingdom of Heaven 139, 166, 183, 225, 238
Jerusalem, Temple 101, 126–130, 132f.
Jerusalem, Anastasis 14
Jerome 11f.
Jordan of Capua 138
Kanonbild 4, 38, 58
Kanontafeln 280
Kardinalpresbyter s. cardinal presbyters
Klosterneuburg 94
Köln, Dom (Dreikönigenschrein / shrine of the Three Kings) 95
Köln, St. Maria im Kapitol 67
Konstantin, römischer Kaiser 172f., 181f., 265, 288–291, 293–296, 299, 317, 319
Konstantinische Fälschung (Konstantinische Schenkung, *Constitutum Constantini*, Donation of Constantine) 7, 239, 288f., 292–296, 318f.
Kreuzigung / crucifixon 25, 28f., 31–33, 38–40, 58, 68f., 90f., 94, 98–102, 353, 362, 367
Kreuzreliquiar / cross reliquary 64f., 72, 79f.
Last Judgement 25, 91, 95f., 99, 103, 105
Leggiuno, San Primo e Feliciano 150, 152
Leo, cardinal bishop of Ostia 219, 233
Letter (Buchstabe) / letter 4, 6, 12, 17, 28f., 31, 34, 40, 44, 49–51, 67–70, 73–76, 79, 82, 90, 119f., 137, 159f., 170, 172–175, 180–182, 194, 198f., 201, 203f., 212, 217f., 228, 232–236, 239, 252f., 256, 260, 267, 270, 273, 278, 300, 305f., 309–313, 319, 334, 344, 359, 362, 364f.
– Majuskel 38, 51, 194
– Unziale 193, 195, 197, 199–201, 203–205, 208, 305, 309
– Kapitalis 194, 197, 245, 252, 268, 270, 278
– Metallbuchstaben 38, 249f.
– Buchstabenkette 49, 252, 314
Lianori, Pietro 369, 374f.
Liber pontificalis 287, 298
Liège 85, 87f., 90, 92, 98
Lignum vitae 70, 80
Lindisfarne Gospels 11, 15f., 28, 31, 34
Lion s. Löwe
Loarre, Burg und Chorherrenstift 5, 165–180, 182f.
Longinus 32f.
Lorenzetti, Ambrogio 352
Löwe / lion 13, 86, 91, 98, 117, 175f., 179f., 193, 337
Lucretius 233
Lyon, Saint-Martin d'Ainay 189
Maastricht, St. Servatius 79f., 88, 96
Magister Erwin 273
Maiestas Domini / Christ in Majesty 39, 48, 90f., 104, 228f., 335, 341
Marien (Frauen) am Grab Christi / Holy Women at the Sepulchre (*Visitatio Sepulchri*) 37f., 46, 48f., 88, 92f., 98, 278
Martini, Simone 351f.
Mass s. Messe
Medaillon (Tondo) 7, 95, 100, 103, 297, 299, 301–303, 305, 313, 316, 318

Meditation s. Andacht
Melloni, Giovambattista 355, 359f.
Memmi, Lippo 352
Messe / mass 7, 49, 58, 92, 94, 104, 117, 124f., 211, 268, 325, 343, 364, 366
Messkanon / canon missae 3f., 37f., 48–51, 57f., 94, 101
Metaplasm 226f.
Metz, St. Arnulf 157
Michael VII., byzantinischer Kaiser 146
Minden, Domschatz 72
Miniatur 4, 6, 28, 30–35, 37f., 41f., 44, 46, 48f., 58, 60, 113, 365f.
Mont-Saint-Eloi, Abbey of St Vindicien 90, 95f.
Montemaggiore (bei Bologna) 7, 369–374, 376–379
Münster, St. Mauritz 72, 78
Nantes 98
Narni, San Domenico 230
Netzwerk / network 2, 109, 120, 122, 124, 138f., 141, 335, 378
New York, Cloisters (Metropolitan Museum) 357, 360, 363
Nîmes, Maison Carrée 250
Norwich, St Peter in Hungate 376
Officium stratoris (Strator-Dienst) 293f., 319f.
Officium strepis 294
Old Testament s. Altes Testament
Olevano sul Tusciano 159
Ornament 4, 11–16, 28f., 31, 33f., 37, 46, 51, 53f., 56, 58, 60, 75–77, 181, 225, 306, 309, 354, 375
– Ranken 49, 51, 55f., 245
– Rankenwerk 53, 177f., 193
– Blätter 54
– Blattmotive, -formen 43, 53, 58, 181, 203, 208, 260
– Knospen 58
Otto III., Kaiser 113, 233f.
Otto IV., Kaiser 96
Paolo Veneziano 326
Papal throne 218, 220–222
Paris, Sainte-Chapelle 101
Parusie s. Second Coming
Päste / popes
– Damasus 12
– Calixtus 221
– Eugenius III. 136
– Gregory VII. 149, 218, 226–228, 230f–232, 254, 281, 287
– Gregory XIII. 236
– Hadrian I. 221
– Innozenz II. 188, 288
– Leo VI. 287
– Paschal II. 218, 231, 232–234
– Pius II. 272
– Sergius II. 150
– Simmacus 157
Peckam, Johan 367
Peter IV., Erzbischof von / archbishop of Ravenna 148
Petersberg, St. Peter 154–156
Petersberg bei Halle 210f.
Petrarca, Francesco / Petrarch 342
Phrygium (Tiara) 292–294, 297, 300f., 304, 306, 319f.
Pienza, Stiftskirche S. Maria Assunta 272
Pisa, San Francesco 353
Popes s. Päpste
Poppi, Pietro 360
Portal / portal 2, 5f., 58, 77, 96, 99, 103, 113, 115f., 120, 138f., 141, 146f., 159, 165, 167–171, 175–177, 179–181, 187, 211, 217, 223, 228, 230, 233, 239, 254, 260, 271, 326, 338, 343
Priester (Zelebrant) / priest 4, 11, 49–52, 57, 82, 89–92, 94–98, 101, 103–105, 117, 127f., 146, 151, 219, 226, 233, 257, 289, 296f., 301
Prozession / procession 5, 7, 88, 96, 117, 124f., 187, 211, 325, 343, 354, 357, 379
Psalmen, Psalmengesang 193, 210, 307
Ravenna 228–230
Relief 5, 40, 59, 68, 75, 118, 120, 130f., 165, 167–170, 174–177, 182, 187f., 212, 230, 260, 352f.
– Elfenbein 38, 44f.
– Kalkstein 58
Reliquien / relics (saints' mortal remains) 3, 48, 137f., 142f., 148, 150, 159f., 177, 179, 183, 296, 298, 321
Reliquienschrein / reliquary shrine 4, 85–90, 94–104, 179, 323–326, 336, 343f.
Regensburg, St. Emmeram 37, 58–60
Resurrection s. Auferstehung
Rimini, Tempio Malatestiano 270–272
Robert Guiscard 5, 138f., 142, 254
Rolduc (Klosterrath) 210f.

Rom
– Alt-St. Peter / San Pietro in the Vatican, St Peter 228, 230, 235, 239, 265, 317
– Lateran 288, 320
– Lateran, Palast 287, 321
– Pantheon 250, 280
– San Adriano al Foro 218
– Sant'Angelo in Pescheria 71, 151
– Sant'Apollinare 222, 228–230
– San Bartolomeo all'Isola 218, 222, 232f.
– San Clemente 70, 218, 220f., 230f.
– Santa Constanza 317
– San Crisogono in Trastevere 235
– Santa Croce in Gerusalemme 296, 298f.
– Santa Galla 151, 218, 228
– San Giovanni a Porta Latina 230
– San Giovanni in Laterano 235, 237f., 269, 291f., 299
– San Lorenzo in Lucina 151, 218, 220, 222, 232–234
– Santa Maria in Cappella 230
– Santa Maria in Cosmedin 151, 221f., 230
– Santa Maria in Portico 218f.
– Santa Maria in Trastevere 265f., 287
– Santa Maria Maggiore 235f.
– San Nicola in Carcere 305, 316, 318
– San Paolo fuori le mura 230, 269, 317
– San Pantaleone 218
– Santa Prassede 151f.
– Santa Pudenziana 151, 222, 224f., 227f.
– SS. Quattro Coronati 218, 287
– Sylvesterkapelle 7, 287, 318
– San Salvatore in Primicerio 151
– San Sebastiano al Palatino 317
– San Silvestro in Capite 151f.
– San Tommaso in Parione 151
– Trinità dei Monti 230
Rotulus 194f., 197, 199, 200f., 203f., 300, 304f., 307–312, 318–320
– Schriftband 167, 195, 203, 272, 288, 293, 296, 300f., 305–315, 317–319
– Spruchband 195, 197–201, 203, 209, 310
Rucellai, Giovanni di Paolo 270, 276
Saint-Denis 281
San Vincenzo al Volturno 252–254, 280f.
Salerno
– Dom / cathedral 5, 137–141, 143, 145, 147, 150, 153, 254–256
– Pfalzkapelle 249
– San Fortunato 149
– San Giovanni 145
– San Salvatore 146
Salerno, Bischöfe / bishops
– Alfanus 139, 142, 146, 148f.
– Bernard 144, 145, 147
– Caesarius of Alagna 154
– Guglielmo 139, 141
– Romuald II. Guarna 143
Sancho Ramírez (König von Aragón) 5, 166f., 169f., 173, 176f., 180–182
Sanctuary 6, 12, 88, 104f., 110f., 120, 123f., 128f., 131f., 221, 280
Sant Quirze de Pedret 94
Santa Cruz de la Seros 176, 183
Santiago de Compostela, Pilgerweg nach 168, 180
Säule / column 17, 28, 34, 47, 111, 118f., 120, 122, 125f., 129f., 132, 171, 181, 190f., 212, 230, 235, 239, 245, 249, 254, 265
– Bronzesäulen / bronze columns 118f., 122, 130
– Siegessäule / triumphal column 118, 239
Schad, Daniel 273, 276
Scheldewindeke 100
Second Coming (Parousia / Parusie) 25, 28, 33, 95f., 99, 167, 169
Sicardus von Cremona 212
Siena, Palazzo Pubblico 351
Siena, Osservanza 377
Silvesterlegende 288, 291f., 294–298, 318
Simone di Filippo ("dei Crocefissi") 355–357, 374
Stämme Israels / tribes of the people of Israel 113, 126, 307
Stavelot 85, 87–89, 94, 98–104
Stephaton 28, 32
St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangeliar / St Gall Gospels 3, 11f., 16f., 19, 21, 23, 25, 27–34
Saint-Guilhem-le-Désert 91
Saint-Sulpice-de-Favières 96
Straßburg
– Dom
– Ehem. Marienkapelle im Dom 272f., 275f., 278
– Musée de l'Œuvre Notre-Dame 273
Tempel Salomos / Temple of Solomon 126, 128, 130, 317
Tempelfassade 245f., 249, 253, 265, 270, 280
Tempietto del Clitunno (bei Spoleto) 245–248, 251, 260, 278, 280f.

Tetramorph 13, 179
Theophanu, Äbtissin von Essen 67
Theophilus Presbyter 212
Thibiuca 146
Tivoli, San Silvestro 317
Tomb, burial, tomb slab s. Grab, Grabplatte, Grabstein
Tongres 92, 94, 100
Totengedenken (Totenfürbitte) / commemoration (intercessory prayer) 73, 76, 78, 124f., 137, 141, 144, 148, 343, 345, 363
Tournai (shrine of Notre-Dame) 85, 98–101, 103f.
Traditio Legis 317
Tribes of the people of Israel s. Stämme Israels
Trier, St. Andreas 78
Trier, Euchariuskirche 157
Triptych 88, 92–96, 98, 100f., 372
Turin (Torino), Museo Civico 190f., 209
Uta Codex 92
Valerius Flaccus 233
Valle di Olevano 144
Vasari, Giorgio 353
Venedig / Venice, San Marco, chapel of Sant'Isidoro 7, 323–345
Venedig, Dogen / Venice, doges
– Andrea Dandolo 323f., 326, 330, 332, 336–339, 341f., 344
– Marino Falier 7, 342–345
– Ordelaffo Falier 339, 341
– Francesco Foscari 343
– Giovanni Gradenigo 324, 338, 342f.
– Domenico Michiel 324, 337, 338, 343
– Jacopo Tiepolo 337
– Pietro Ziani 339, 341
Venetianer / Venitians
– Martino da Canale, historiograph 330–333, 338, 345
– Cerbano Cerbani, historiograph 336
– Giovanni Dolfin, procurator of San Marco 324
– Nicolò Lion, procurator of San Marco 324, 343
– Marco Loredan, procurator of San Marco 324, 339
– Benintendi Ravegnani, chancellor 337
– Marin Sanudo the Younger, historiograph 343
– Paolino Veneto, historiograph 336
Verdun, St Vanne 85, 98
Verdun, Abbot Richard of St-Vanne 85
Verona, Santo Stefano 151
Vienne, Tempel 250f.
Visé 85–89, 97–99, 104
Vitricius, Bischof von / bishop of Rouen 148
Vitruv 278
Vorhof / atrium 127–129, 138–140, 149, 218, 235f., 238f., 252, 254–256
Vulgata / Vulgate 12, 16, 48, 85, 126, 128, 194–201, 203f., 301, 306, 308, 314–317
Weihrauch 38, 49, 179